Bzzlletin. Jaargang 20

bron
Bzzlletin. Jaargang 20. BZZTôh, Den Haag 1990-1991

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199001_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren

[Nummer 178]

Literavisie

Sommige meningen zijn even hardnekkig als gewoonten. De mening, bijvoorbeeld, dat televisie en literatuur elkaar per definitie niet kunnen luchten of zien. Dat televisie afstompt, leegzuigt en verkleutert, terwijl literatuur toevoegt, verrijkt en veredelt.

Natuurlijk zijn beide meningen waar - en niet waar. Er zijn heel wat televisieprogramma's waarvan het niveau op zijn zachtst uitgedrukt zo beledigend is, dat zelfs de meest verstokte kijker zuchtend naar een boek grijpt, maar er verschijnt evengoed heel wat ‘literatuur’ die slecht genoeg is om de lezer uit pure wanhoop naar de televisie te drijven.

Maar daarom sluiten televisie en literatuur elkaar nog niet bij voorbaat uit. Wanneer van beide het beste wordt samengebracht kan er zelfs iets nieuws ontstaan dat voor kijkers en lezers in dezelfde mate boeiend is.

Jarenlang is het *Schrijverscollectief* erin geslaagd de televisie te verrijken met literatuur en, als gevolg daarvan, de literatuur te vernieuwen op een manier die zonder de televisie nooit zou hebben plaatsgevonden.

Na bijna twintig jaar is het nu dan ook tijd om ruim aandacht te besteden aan dit *Collectief*. Opdat de fanatieke kijker ontdekt waarom lezen de moeite waard is en de fanatieke lezer te weten komt wanneer hij de televisie had moeten aanzetten.

De Redaktie

Joke Linders
Cakemix, of een mand met vlooien
Hoe, wat en waarom van het Schrijverscollectief

Het Schrijverscollectief is bijna volwassen. Maar bestaat het eigenlijk nog wel? Ja en nee, meent Joke Linders. Zij schetst het ontstaan, het hoogtepunt, de moeilijkheden en de koerswijzigingen van een Collectief, waarvan de sporen onuitroeibaar zijn.

Zijn de idealen van gemeenschappelijke verantwoordelijkheid, democratisering van kennis, macht en wijsheid, zoals die in de jaren zestig gevierd werden, te verenigen met het bij uitstek individualistische kunstbedrijf? Kunnen kunst en collectiviteit samengaan of zijn het twee polen die elkaar afstoten?

Historische voorbeelden van kunstenaarscollectieven zoals het door Van Eeden opgerichte Walden mislukten jammerlijk, omdat de idealen niet realiseerbaar bleken in het dagelijks delen van leef- en woonplaats en in strijd met individuele behoeften en karakters.

Ook kunstenaars die hun inspiratie putten uit geregelde bijeenkomsten of een gemeenschappelijke overtuiging, de Tachtigers rond de ‘Nieuwe Gids’, de Vijftigers in de Cobrabeweging, maakten zelden gemeenschappelijke produkten. Er waren hooguit overeenkomsten in vorm, kleur, toonzetting of ideologie.

Terwijl een collectief als Konsalik schrijvers herbergt die weliswaar op basis van eenzelfde concept gelijksoortige verhalen maken, maar alleen al door anonimiteit en massaconsumptie buiten de Literatuur (die van de hoofdletter dan) vallen.

Tegen die achtergrond lijkt het Schrijverscollectief van Hans Dorrestijn, Karel Eykman, Ries Moonen, Fetze Pijlman, Jan Riem en Willem Wilmink een volstrekt unicum. De groep heeft haar wortels in de turbulente jaren zestig en functioneert inmiddels twintig jaar. In die tijd heeft het Collectief, zowel gemeenschappelijk als de leden ervan individueel, belangrijke vernieuwingen geëntameerd op het gebied van kinder- en jeugdtelevisie, kinderpoëzie, schoolboeken en kinderliteratuur.

Hoe, waar, wanneer en waarom vonden deze schrijvers elkaar? Hoe valt te verklaren dat zij de tand des tijds en de onderlinge ruzies hebben doorstaan? En vooral: hoe werkt dat, zo'n collectief?

Televisie als motor

De aanleiding voor zijn bestaan moet gezocht worden bij het door de literatuur verguisde medium van de televisie. In 1970 kreeg de Vara-medewerker Frans Boelen, bekend door experimentele televisieprogramma's met o.a. Liselore Gerritsen, Misja Mengelberg, Cees Buddingh' en Wim de Bie, de opdracht tot het oprichten van een schrijverswerkwinkel waar naar behoefte teksten gekocht moesten kunnen worden. De televisie was in die dagen een bolwerk voor experimenten en creativiteit. Er was geld om nieuwe wegen te bewandelen en de Vara had ambitie. Veel radiomensen kregen zo de kans hun talenten te ontplooien voor een medium waarvan niemand nog precies wist aan welke eisen het moest voldoen.

Ook in maatschappelijk opzicht was het een tijd van grote veranderingen. Het ludieke protest van Provo begon plaats te maken voor bezinning en strategisch denken. Schumachers ‘Small is beautiful’ werd het credo voor de economie. Adorno's ‘Opvoeding tot mondigheid’, anti-autoritaire structuren en anti-autoritaire opvoeding waren dé onderwerpen voor sociologen, psychologen en journalisten. Kommunes (k als symbool voor democratie en gelijkheid) vormden bolwerken tegen gezag, staat en kerk. Het was de tijd van democratisering en onderwijshervormingen, het rode

boekje en de tweede emancipatiegolf. In dat klimaat verzamelde Frans Boelen in 1970 een twintigtal jonge schrijvers en journalisten die allemaal al eens teksten gemaakt hadden of actief waren geweest voor televisie, radio of cabaret (onder andere Letty Kosterman, Tony van Verre en Pob Pelser) in het Parkhotel in Amsterdam. Sommigen zaten daar naar aanleding van een oproep in de krant, anderen waren meegenomen door collega's en bekenden, allen wilden meewerken aan de schrijverswinkel. Uit de aangeleverde teksten zou Frans Boelen in eerste instantie het programma ‘Wij en de wereld’ samenstellen. Een kwestie van de beste krenten uit de pap.

‘Wij en de wereld’ was bedoeld als een luchtig, wereldbeschouwelijk amusementsprogramma voor volwassenen rond thema's als vrije tijd, geluk, kunst, gezag en school, verliefdheid, sex en angst. Onderwerpen die onder brede lagen van het volk leefden en waardoor ook jongeren zich geraakt voelden. Niet dat het programma zich specifiek tot jeugdigen wilde richten, het was meer zo dat de tekstschrijvers zelf met deze onderwerpen worstelden.

De toonzetting was ironisch en licht satirisch, maar anders dan bij ‘Zo is het toevallig ook nog eens een keer’, met meer persoonlijke emoties en betrokkenheid. In een interview in de Avro-bode zei Frans Boelen hierover:

> We zijn allemaal inspraakloos op deze wereld geschopt. Niemand heeft om het leven gevraagd. De mensen leiden eigenlijk een triest bestaan. Het programma ‘Wij en de wereld’ probeert die treurigheid in beeld te brengen en te relativeren. We geven de kijkers wat troost. Ze moeten om zichzelf kunnen lachen.[1.]

Bij de groep van het eerste uur bevonden zich Hans Dorrestijn, Ries Moonen, Jan Riem en Willem Wilmink, nog zonder gemeenschappelijke noemer. Later voegde zich daar Hendrik Blaak (= Karel Eykman) bij die toen aan de Ikon verbonden was en daarom onder een andere naam meende te moeten meewerken. Slechts dit vijftal bleek opgewassen tegen de druk van het snel produceren en experimenteren. Dat zich daar geen vrouwen bij bevonden verklaart Hans Dorrestijn op zijn gunstigst uit het feit dat mensen als Liselotte Gerritsen en Jasperina de Jong geen tekstschrijvers waren en op zijn ongunstigst uit de luiheid van vrouwen. Karel Eykman denkt dat het bij de emancipatie van die tijd paste dat de vrouwen hun teksten zelf brachten:

> Wij jongens hoefden niet zo nodig in de schijnwerpers te staan.[2.]

Wieteke van Dort, Aart Staartjes en musicus Harry Bannink waren vanaf het begin betrokken bij de uitvoering van de programma's. Doorgaans een collage van liedjes en sketches rond actuele onderwerpen met grote nadruk op de tekst. Na ‘Wij en de wereld’ volgde de ‘Panorama Woensdag Show’, een cabarateske show waarvoor nog wilder geëxperimenteerd werd. Alles kon, niets was onmogelijk, alhoewel maar een klein deel van de teksten daadwerkelijk bruikbaar bleek. Maar juist die experimenten legden de basis voor een hechte samenwerking in het ‘televisiecollectief’. Men ontdekte elkaars specialiteiten en kwaliteiten. Zo kwam de ‘Panorama Woensdag Show’ vooral voort uit de koker van Jan Riem en zijn bewondering voor Monty Python. Het absurde fascineerde hem.

‘*Het moest ouders en kinderen bij elkaar brengen of juist in conflict*’

Uitdagen

Het televisiecollectief kreeg haar definitieve vorm toen de vijf in 1972 samen aan een kinderprogramma begonnen. Aart Staartjes, net terug van een filmfestival in München waar hij bekroond was met de ‘Prix Jeunesse’

voor een Ikon-programma over oorlog en vrede, was door de Vara benaderd met de vraag een serie televisieprogramma's te maken voor de jeugd. Voor de verwezenlijking daarvan ging hij met Frans Boelen en zijn schrijversteam rond de tafel zitten. Het resultaat was 'De Stratemakeropzeeshow', een doorbraak op het gebied van televisieprogramma's en voor de schrijvers ervan.

V.l.n.r.: Willem Wilmink, Ries Moonen, Frans Boelen, Hans Dorrestijn, foto: Ernst Nieuwenhuis

Aart Staartjes en Frans Boelen wilden in dat programma actuele problemen op een kritische en controversiële wijze aan de orde stellen. Het moest ouders en kinderen bij elkaar brengen of juist in conflict. Het moest uitdagen tot nadenken en stellingname. Dat deze aanpak niet door iedereen gewaardeerd werd, blijkt uit de negatieve kritieken die de eerste anderhalf jaar in het Parool verschenen. Maar 3 jaren later zou Dolf Verroen daarover in Bzzlletin schrijven:

> Het is gewoon onbegrijpelijk dat zoveel mensen zich om deze uitzendingen hebben druk gemaakt, want aan de teksten ligt een ethisch, zeg maar rustig moraliserend uitgangspunt ten grondslag. Door omkering of overdrijving fungeren de scènes steeds weer als aangevertjes. Door het verkeerde te laten zien, ga je je afvragen wat het goede is en dat wordt je op een presenteer-blaadje aangegeven.[3]

Door te laten zien dat sommige dingen niet zo gek zijn als je wel denkt en dat anderen met dezelfde problemen rondlopen, wilde de Stratemakeropzeeshow kinderen steun en vertrouwen geven.

De programma's werden samengesteld rond onderwerpen uit het dagelijks leven als sex, zenuwen, vaders en moeders, doodgaan, be-

leefdheid en uiterlijk. En eerder vanuit de eigen ervaringen, emoties en herinneringen van de leden van het Collectief dan vanuit een bewuste pedagogische of politieke stellingname. Dat had een groot effect op het funktioneren van de groep. Hun vergaderingen groeiden uit tot een vorm van therapie. Men raakte maar niet uitgepraat over de eigen jeugd, de eigen frustraties of concrete ervaringen.

Hans Dorrestijn in een interview in Pluizer:

> Als we samen zitten, zegt iemand: ‘Ik zou het wel eens over privacy willen hebben. Moeders denken vaak dat ze zomaar de kamer van hun kinderen mogen binnenkomen ook als hun kinderen al zeven, acht jaar zijn. Erge moeders of vaders denken zelfs dat ze het dagboek van hun kinderen mogen lezen.’ En dan zegt Wilmink bijvoorbeeld: ‘O, ja, dat heb ik zelf meegemaakt. En in Enschede woont een moeder en die...’ Dan zeggen wij: ‘Willem, dat is een prachtig onderwerp, maak daar maar een lied van.’ Dan verdelen we de sketches en na een paar weken laten we elkaar horen wat het geworden is.[4.]

In die persoonlijke betrokkenheid schuilt het geheim voor het feit dat het Schrijverscollectief, anders dan de meeste taboedoorbrekers, niet ten onder is gegaan aan de ideologie van de jaren zeventig. Langs de weg van de persoonlijke trauma's en ervaringen slopen de grote maatschappelijke thema's van de jaren zestig, verzet tegen autoriteit en het verlangen kinderen op te voeden tot mondigheid en taboes te doorbreken de Stratemakeropzeeshow binnen.

Samenwerking

Het andere geheim wapen van het Schrijverscollectief schuilt in het vakmatig en productiegericht samenwerken van veelzijdig getalenteerde mensen: een liedjesschrijver en cabaretier, een theoloog/jeugdpredikant annex liedjesschrijver, een neerlandicus en radiomaker, een kleinkunstenaar en een wetenschappelijke medewerker/dichter. Stuk voor stuk mensen die eerst en vooral geïnteresseerd waren in het schrijven en zich willig lieten leiden. Door Frans Boelen of Aart Staartjes, en later voor de schoolboekjes door Arie Rampen of Klaas Gorter. De rompslomp, het regelwerk en de publiciteit lieten ze over aan anderen. Elke gedachte aan het exploiteren van hun talenten ontbrak. Het Collectief vormde een bolwerk waar het goed toeven en werken was.

Aanvankelijk was het beslist niet makkelijk om de onderlinge kritiek te accepteren. Er was veel onzekerheid. Hans Dorrestijn:

> De eerste jaren waren we meer elkaars concurrenten. Als Karel iets niet goed vond van Willem of van mij, of als wij iets niet goed vonden van Karel, dan moesten we toch uitvissen of we dat niet zeiden met boze bijbedoelingen. Ja, zo werkt de menselijke geest, helaas. De spanningen die er waren, die moesten eruit en dus gooiden we met flessen naar elkaars

kop. Maar het leuke is, we zijn in staat geweest dat altijd als incidenten te blijven beschouwen.[5.]

Ries Moonen:

De vergaderingen verliepen uiterst chaotisch en emotioneel. De programmering, de behoefte aan bepaalde teksten, vormde de enige structuur. Al werd spoedig duidelijk waar ieders capaciteiten en voorkeuren lagen. We wenden aan elkaars eigenaardigheden. Wilmink bijvoorbeeld begon iedere vergadering met een serie van excuses dat het hem niet gelukt was en dan bleek hij de mooiste dingen gemaakt te hebben.

Op den duur kreeg ieder een eigen plek. Ieder had zijn eigen stijl en ideeën en de kritiek was meestal opbouwend. We vormden met elkaar de ingrediënten voor een goede cakemix. We waren niet dogmatisch of politiek-programmatisch, we spraken over onszelf en onze eigen ervaringen en daar rolden dan vanzelf een paar mooie ideeën uit. Natuurlijk waren er persoonlijke tegenstellingen. Maar die zijn nooit op de spits gedreven. Misschien uit veiligheidsoverwegingen? Omdat het product ons te dierbaar was? We waren echt gericht op het eindresultaat en hadden er geen moeite mee dat onze producten door anderen werden uitgevoerd en soms zelfs aangepast. Als wij maar konden schrijven.[6.]

Karel Eykman:

> Bij televisie zijn kunst en collectiviteit misschien wel noodzakelijk, inherent aan elkaar. Je weet van te voren wie jouw teksten zullen uitvoeren (Joost Prinsen, Wieteke van Dort en Aart Staartjes), wie er de muziek bij maakt (Harry Bannink) en welke beelden daarbij passen. Samen ergens aan werken is gezelliger dan creatief achter je witte papier zitten en wachten op inspiratie. Dat is typisch jongensachtig, denk ik. We kwamen bij elkaar omdat er 'gewerkt' moest worden. Er moest brood op de plank. Het vriendschappelijke element sloop er pas later in, toen er spanningen ontstonden rond ons voortbestaan en bijna iedereen in scheiding lag.[7.]

Tien jaar daarvoor schetste Eykman tegenover Peter van den Hoven die samenwerking iets anders:

We hebben de vreselijkste ruzies achter de rug over elkaars teksten, maar het wonderlijke is dat we elkaar enorm inspireren. Hoewel het soms ook nogal hard is, je hebt een tekst geschreven en je leest die op de vergadering voor en dan blijft het een tijd stil. Net iets te lang dus, en dan komt de kritiek los. Dat kan ertoe leiden dat je je oorspronkelijke tekst toch gaat herschrijven omdat je bijvoorbeeld te veel bent uitgegaan van je eigen ideeën, of omdat de stilistische vormgeving zwak is. Op die manier stimuleer en corrigeer je elkaar, iedereen brengt eigen thema's en eigen deskundigen mee waar je gezamenlijk van kunt profiteren. Er ontstaat dan een soort proces van: als jij nou dit schrijft, dan zou ik dat kunnen doen, en dan kan hij met dat liedje aansluiten op die tekst van hem. Ik ben bijvoorbeeld niet zo sterk in eindgrappen maar dat kan een ander weer goed. Jan Riem is goed in slap-stick en Willem Wilmink blijft de beste liedjesschrijver. Je zou het ook zo kunnen zeggen: Willem Wilmink is de midvoor, Hans Dorrestijn kan op de rechteren linkerkant heel onverwacht uitkomen, Jan Riem en Ries Moonen zijn stevige middenvelders en ik sta opgesteld als vliegende keep die overal kan inspringen waar het nodig is. En samen leggen we een aardig partijtje op de mat, juist omdat je tijdens het spel leeft van elkaars discipline en ervaringen.[8.]

Moeilijkheden

De eerste crisis ontstond toen Aart Staartjes in 1973 voorstelde een gelijksoortig programma voor kleuters te maken. Karel Eykman, Jan Riem en Willem Wilmink zagen er wel wat in. Ries Moonen en Hans Dorrestijn vonden de formule niet zo geschikt voor kleuters en haakten af. Frans Boelen was ongelukkig over het feit dat 'zijn kollectief' initiatieven ontplooide buiten hem om en vreesde dat de club uit elkaar zou vallen.

'*En samen leggen we een aardig partijtje op de mat*'

Dat gevaar was niet zo denkbeeldig. Bij de voorbereidingen voor ‘De film van Ome Willem’ kwamen namelijk onbewust gehanteerde en onuitgesproken ideologieën bovendrijven. De politieke, emancipatorische opvattingen vanuit de IKON tegenover de romantisch-socialistische inslag van de anderen. Zo had Karel Eykman het altijd pijnlijk gevonden dat zijn collega's zich sceptisch opstelden tegenover het feminisme, maar toen juist de mannen zich opwierpen om de kleuterziel te redden met ‘De film van Ome Willem’, veroorzaakte dat commotie. Vooral bij Pauline Heinsius, de echtgenote van Karel Eykman en lid van de Rooie Vrouwen.

Gelukkig bleek de drang tot samen produceren belangrijker en ontpopte ‘De film van Ome Willem’ zich als een bijzonder kindvriendelijk en populair kleuterprogramma rond hoofdrolspeler Edwin Rutten. (Hij speelde zijn laatste voorstelling op 30 juni 1990 in Bloemendaal, JL.)

Net als bij de Stratemaker werd uitgegaan van

het slechte voorbeeld met Ome Willem als een rechtse rakker en gelijkhebber. Het leerelement bestond uit een aantal abstracte en emotionele basisbegrippen als boven en onder, binnen en buiten, open en dicht, boos en blij, bang en verdrietig. In feite was het een aangeklede taalles. De opbouw was altijd hetzelfde en er deden steeds dezelfde personen mee.

Peetvader

Het Collectief zou in die fase, waarin diverse leden ook nog eens kampten met huwelijksmoeilijkheden, wellicht uiteengevallen zijn als Arie Rampen (Wolters-Noordhoff) niet met het voorstel was gekomen voor het schrijven van een serie schoolleesboekjes. Hij kende Karel Eykman die eerder had meegewerkt aan ‘De Trapeze’ en ‘De nieuwe Trapeze’, schoolleesboekjes waarin meer aandacht was voor de inhoudelijke dan de technische kant. En in de ideeën van de Stratemakeropzeeshow zag hij veel van zijn eigen opvattingen over maatschappij en onderwijs gerealiseerd. Hij maakte zich met name zorgen over de steeds verder gaande individualisering van het kind binnen het onderwijs en vond het bittere noodzaak dat er leesstof ontwikkeld zou worden die niet alleen technisch aansloot, maar vooral psychologisch goed afgestemd moest zijn.

Vanuit die gezichtspunten begon het Collectief (in 1973) te werken aan *Gritter en zijn vrienden*. Boekjes voor klas drie tot zes (groep vijf, zes, zeven), gesitueerd in verschillende wijken en milieus en gebaseerd op dezelfde collagetechniek als de televisieprogramma's met verhaaltjes, liedjes, gedichten en illustraties. De omgeving van kinderen, hun onderlinge relaties en de problemen van het opgroeien kregen een plek naast patatboer Gritter die altijd een willig oor heeft voor de kinderen.

Het ‘boekencollectief’ dat zo ontstond naast het televisiecollectief werd in 1975 uitgebreid met Fetze Pijlman. Tijdens de besprekingen voor *Gritter* raakte Wilmink overspannen. Hij moest het een tijdje rustig aan doen en stelde voor dat zijn vriend Pijlman zou invallen.

Fetze Pijlman voelde zich enorm gevleid dat hij mee mocht draaien in dit populaire gezelschap:

> Ik voelde het als een prikkelende en stimulerende uitdaging, al was ik duidelijk het kleintje, de jongste van het gezelschap, iemand die nog wat langer op mag blijven. Mijn eerste bijdrage werd door Karel meteen goedgekeurd. Dat gaf enig vertrouwen. Maar het was ook een veilige positie. Als iets niet lukte, was er altijd het excuus van de jongste, degene met de minste ervaring en de meeste crediet. Op den duur groeide ik er wel in. Het uitwisselen van ideeën en het laten lezen van je werk vond ik geweldig stimulerend. Het haalde je uit de treurige eenzaamheid van je dichtersbestaan.[9.]

De verhalen en liedjes van Pijlman vielen zo in de smaak dat het Collectief hem verzocht ook na het herstel van Wilmink, te blijven meewerken aan de schoolboekjes.

De vergaderingen voor *Gritter* waren meestal bij Fetze Pijlman thuis en verliepen vaak moeizaam. Maar die chaos bleek vruchtbaar voor het losmaken van ideeën en emoties en voor het ontwikkelen van concrete suggesties voor vorm en inhoud. Ries Moonen:

> In zeker zin werkten we meer samen. Voor de schoolboekjes bepaal je zelf wat er gebeurt. Er ontsnapt je minder. Voor televisie worden jouw ideeën altijd door anderen uitgevoerd en aangepast. Hier hadden we alles zelf in de hand. Daardoor werd er meer besproken, scherper afgewogen wat we wilden en waren de naden minder zichtbaar. In onze werkstukken zijn de verschillende pennen nog wel herkenbaar, maar ze passen bij elkaar.[10.]

Helaas duurde het lang voordat de boekjes op de markt kwamen. De uitgever aarzelde over het progressieve karakter (openlijk over blote meisjes schrijven in een schoolleesboek, kon dat wel?) en stelde zich terughoudend op bij de promotie ervan. Toen ze uiteindelijk verschenen, vanaf september 1977, was de kritiek vanuit de christelijke hoek hevig. Met name op een controversiële passage van Dorrestijn in het verhaal ‘Elly Niemeyer’.

Er komt een nieuw meisje in de klas en Henk wordt stapelverliefd op haar:

Thuis had hij helemaal geen zin om met zijn moeder te praten. Hij nam zijn thee mee naar zijn kamertje. Daar ging hij vanachter zijn tafel naar buiten zitten staren. Hij zag de vogels niet die de bomen voor zijn raam in- en uitvlogen. Hij hoorde niet dat zijn vriendjes op straat slagbal speelden. Een spel waar hij anders graag aan meedeed. Maar nu niet. Het enige wat hij wilde was: denken aan Elly. Hoe ze eruit zag. Hoe ze liep. Hoe ze lachte. Af en toe zuchtte Frits diep. Ja, hij wist het: hij was verliefd. Heel erg verliefd. O, wat zou hij haar graag een kus geven. Of zachtjes met zijn hand door haar bruine haren strelen. Hij kreeg gewoon kippevel bij de gedachte. En toen hij zo zat te dromen, zag hij Elly opeens bloot voor zich staan. Hij hield zijn adem in.

De Stratemakeropzee-show, foto: KIPPA

Om verdere toestanden met Wolters-Noordhoff te voorkomen zocht Arie Rampen op verzoek van het collectief een andere uitgever voor een tweede serie schoolboekjes, Bekadidact in Baarn. Op verzoek van Klaas Gorter zijn toen vanuit dezelfde basisgedachte ook boekjes ontwikkeld voor kinderen van de eerste klas, omdat die door het technische leesproces helemaal niet aan emotionele en sociale zaken toekwamen. Op den duur groeide *Om de hoek* uit tot een complete serie, in stijgende moeilijkheidsgraad, voor alle klassen van het basisonderwijs. De formule bleef hetzelfde, een verzameling liedjes, verhaaltjes, gedichten en illustraties over kinderen in een herkenbare situatie en tussen de regels door een aantal problemen, zoals racisme en de positie van gastarbeiderskinderen.

In *Om de hoek* (dat vanaf begin 1978 verscheen) is voor het eerst de naam Schrijverscollectief gebruikt. Vanaf dat moment werd het gewoon om het Collectief te benaderen met opdrachten voor een gezamenlijke productie. *Het verdwenen plakboek*, de speciale uitgave voor de kinderboekenweek van 1976 (CPNB), was een initiatief van uitgeverij Ploegsma. Een tijd later kwam Kosmos met een voorstel voor

een grootschalig historisch verhaal, *Honderd jaar geleden*, dat in 1979 als boek van de maand op de markt is gebracht. Later gevolgd door *Een onmogelijke droom* (1987) gebaseerd op de gelijknamige televisieserie van de IKON. Ook voor deze producten werden de taken verdeeld overeenkomstig belangstelling en ervaring. De eindredactie lag in handen van Willem Wilmink of Karel Eykman.

Profilering

Terwijl de producten van het Collectief steeds meer erkenning vonden, begonnen de afzonderlijke leden hun kwaliteiten individueel te profileren. Hetzij door bundelingen van eigen liedteksten die zij als lid van het Schrijverscollectief geleverd hadden voor de diverse televisieprogramma's, hetzij met onafhankelijke producten.

Geleidelijk aan begonnen positie en carrière van een paar leden te verschuiven. Van televisieschrijver die zo nu en dan een kinderboekje maakt naar kinderboekenauteur die af en toe een bijdrage levert voor de televisie. Peter van den Hoven zei daarover in 1980:

> Waar het individualisme hoogtij viert in de vaderlandse literatuur met elkaar beconcurrerende schrijvers, waar de jeugdliteratuur

> over het algemeen niet over de grenzen van de eigen productie heen wenst te kijken, daar mag het Schrijverscollectief het bewijs zijn dat gezamenlijke schrijfarbeid met behoud van individuele voorkeuren en specialismen tot uitstekende literaire resultaten kan leiden. De stimulans die uitgaat van het gezamenlijk werken is blijkbaar zo groot dat de laatste jaren de leden zich in individueel werk nadrukkelijker profileren zonder dat dit ten koste gaat van het Collectief. En dat is het beste bewijs dat creatieve arbeid en collectiviteit uitstekend samengaan.[11.]

De kinderkrant van Vrij Nederland, ‘De Blauw Geruite Kiel’ (vanaf 1977) bleek een uitstekende springplank voor die profilering. Karel Eykman voerde samen met Aukje Holtrop de redactie en vroeg zijn collega's om bijdragen voor de kinderkrant. Al spoedig ontwikkelde de ‘Kiel’ zich tot een platform waar jonge auteurs, geïnspireerd door het voorbeeld van het Schrijverscollectief, hun eigen stem konden ontplooien. Kenmerkend daarvoor is de combinatie van humor en fantasie met herkenbaarheid en maatschappelijke betrokkenheid, een eigentijdse invulling van het anarchisme van Annie M.G. Schmidt. De Kiel heeft in de dertien jaar van haar bestaan ook een heel eigen generatie dichters en illustratoren opgeleverd.[12.]

Zo heeft het gezamenlijk werken voor kinderen wel degelijk bijgedragen aan ieders individuele ontplooiing. Wilmink ontdekt dat in schrijven voor kinderen zijn ware roeping ligt. *Het Bangedierenbos* (1976), *Moord in het moeras* (1979) en *Het verkeerde pannetje* (1984), maar vooral de schriftelijke cursus dichten, in drie delen, zijn het resultaat van die ontdekking. Voor het eerste deel *Waar het hart vol van is* kreeg hij in 1986 een Gouden Griffel.

Dorrestijn ontwikkelde na *Brandnetels* (1984) en zijn Spaanse kat-triologie (1984-1987) steeds meer activiteiten voor theater en cabaret en lijkt daar na zijn instorting in 1987 definitief een plaats veroverd te hebben. Het reclamebord langs de snelweg Utrecht - Den Bosch schreeuwt tenminste in witte letters op een zwart fond ‘Dorrestijn leeft’!

Karel Eykman kreeg in 1985 een Gouden Griffel voor *Liefdewerk, Oud papier* en ontpopte zich als geëngageerd schrijver voor kinderen naast een scala van activiteiten op het gebied van theater, journalistiek, theologie en poëzie. Fetze Pijlman ontplooide zich als kinderdichter en docent Nederlands op een lerarenopleiding. Ook Ries Moonen publiceerde voor kinderen, maar ontwikkelde zich vooral als cultureel radiomedewerker, waarvan de laatste jaren voor *Het zout in de pap*.

Jan Riem bleef al die tijd meer achter de schermen. Van alle leden van het Collectief heeft hij zich het meeste toegelegd op schrijven voor televisie. De prachtigste teksten, ook voor *Klokhuis*, zijn van zijn hand. Voor de continuïteit in broodwinning is hij daarnaast administratief medewerker voor de gemeente Amsterdam.

> Schrijven voor televisie vind ik het allerspannendst. Maar ik word niet gehinderd door literaire ambities, zoals Karel en Willem of Fetze. Ries en ik worden vaak aangeduid als de ‘e.a.’ van het Schrijverscollectief. En dat is wel zo rustig. Voor mij is het Collectief vooral een plezierige ambiance. Maar het is ook gewoon broodwinning en wat mij betreft hoeven we niet alles collectief te doen. Dat kan ook verstikkend werken.[13.]

De inbreng van het publiek

Maar we lopen op de zaken vooruit. Terwijl drie leden van het Collectief met Aart Staartjes werken aan ‘De film van Ome Willem’ initieert Frans Boelen in de seniorenshow ‘Dat ik dit nog mag meemaken’, een programma waarin de problemen van bejaarden door middel van sketches en liedjes op ironische wijze worden doorgelicht (1976-1977). Alle leden van het televisiecollectief leveren daaraan als vanouds hun bijdrage. Daardoor ontstond het verlangen samen opnieuw aan de slag te gaan voor de jeugd. De ergste spanningen tussen Frans Boelen en Aart Staartjes, voortgevloeid uit Staartjes' initiatief voor ‘Ome Willem’, waren inmiddels opgelost.

Het resultaat van ruim een jaar discussiëren was een nieuwe kindershow met een andere formule dan die van de Stratemaker: *De J.J. de*

Bomshow, voorheen de Kindervriend bedoeld voor kinderen tussen de negen en vijftien jaar, maar in de programmabladen aangekondigd als een programma voor mensen van negen tot negentig en ouder.

De formule voor dit programma was zo mogelijk nog sterker dan die voor De Stratemaker. Vaste opbouw, vaste types en onderwerpen, respectievelijk teksten die dichter bij de belevingswereld van kinderen staan. Het geheim daarvoor ligt in de vondst kinderen te vragen hun leed en zorgen per brief naar de programmamakers op te sturen. Een formule waarmee Nelleke van Drift sindsdien haar *Achterwerk*pagina in de VPRO-gids vult en die aanleiding was voor evergreens als 'Kinderen voor kinderen' of het programma 'Achterwerk in de kast'. Aart Staartjes over deze aanpak:

> Als een jongen een brief aan Jan J. de Bom stuurt waarin hij schrijft dat hij zo bang is voor een naderende wereldoorlog en een atoomontploffing, dan is het goed dat wij met dat programma tegen al dat doemdenken in kunnen gaan. We hebben toen een scène gemaakt, waarin Jan de Bom een schuilkelder bouwde die hij helemaal volstopte met levensmiddelen, waarop Titia Konijn zei: 'Tjonge, als je dat allemaal ziet, zou je naar een wereldoorlog gaan verlangen.' Nou, dan neem je iets weg van die krankzinnigheid waar we tegenwoordig mee worden volgestopt. Op zo'n moment ben je echt heel goed bezig.[14.]

J.J. de Bom wilde maatschappelijke problemen bespreekbaar maken, niet door het leed aan te dikken, maar juist door er grappen over te maken. Omdat lachen bevrijdend kan werken.

Succes

De programma's van het Collectief genoten inmiddels steeds meer waardering. De kijkcijfers vertoonden ondanks de talrijke controversiële uitlatingen een stijgende lijn. In 1977 werd een aflevering van de seniorenshow 'Dood en begraven' ingezonden voor het jaarlijkse filmfestival in Montreux en onderscheiden met de internationale Persroos plus een extra onderscheiding van de jury.

> '*De no-nonsens is doorgedrongen tot het televisiebedrijf*'

In 1979 werd de J.J. de Bomshow onderscheiden met 'De kinderkijkkast', een tweejaarlijkse prijs voor een bij uitstek 'verdienstelijk, oorspronkelijk Nederlandstalig kinder-tv-programma', van de Stichting voor het Kind. En in datzelfde jaar kregen alle medewerkers aan de J.J. de Bomshow de hoogste onderscheiding van de Nederlandse televisiecritici: de Nipkowschijf. Op dat moment, het hoogtepunt van hun succes, besloot Frans Boelen er mee op te houden. Hij is er de man niet naar om jarenlang hetzelfde te doen en de medewerking van de kant van de Vara was beslist moeizaam. Jan Riem:

> Daar hadden wij niet zo'n last van. We deden gewoon ons werk. Maar Frans Boelen wel. Hij heeft altijd moeten knokken. Een bijzondere man

> die het creatieve vermogen had anderen te begeesteren. Iemand die van tijd tot tijd een nieuwe richting op wilde en daarvoor zijn mensen uitkoos.[15.]

Dat besluit leidde tot nieuwe moeilijkheden binnen het Collectief. Er ontstonden controverses die in november 1982, toen de leden van het collectief met hun vrouwen gezamenlijk een weekend doorbrachten in Garderen, escaleerden. Persoonlijke irritaties, literaire tegenstellingen, diverse huwelijksproblemen en wellicht ook een groeiend individualisme maakten het niet makkelijker de samenwerking gaande te houden. Men bleef elkaar weliswaar opzoeken en de bal toespelen, maar van een groot nieuw gezamenlijk project kwam niets meer. Het initiatief daarvoor was ook altijd van buiten af gekomen. Nu dat ontbrak, gebeurde er niets of weinig en concentreerde ieder zich op zijn eigen werkzaamheden. Vooral Karel

Eykman was toen bang dat het Collectief uit elkaar zou vallen:

> Je bent als schrijver toch eenzaam bezig. Vooral voor jongens is zo'n samenwerking belangrijk, als bron van vriendschap, ook als iedereen zijn eigen artistieke loopbaan heeft. Maar er is toch iets bewaard gebleven. De mentaliteit van vroeger is er nog. Ieder heeft zich als persoon en in zijn werk ontwikkeld, maar de vriendschappen zijn gebleven en zelfs hechter geworden.[16.]

Op weg naar volwassenheid

Daarmee doet de vraag zich voor of het Schrijverscollectief van het begin van dit artikel nog bestaat. In strikte zin niet, want Hans Dorrestijn en Jan Riem kunnen elkaars nabijheid sinds een botsing op het strikt persoonlijke vlak niet meer velen en komen niet meer samen in welk verband dan ook. In concrete zin wel, want er worden nog steeds produkten geleverd waarvoor het Schrijverscollectief tekent. In het najaar komt er een verhalenbundel uit voor de brugklas. Ook aan de totstandkoming van dit nummer hebben allen hun medewerking toegezegd. Sterker nog, de geest van het Schrijverscollectief, de smaak van solidariteit met het kind, werkt door in programma's als *Sesamstraat* en *Klokhuis*. De auteurs die voor *Klokhuis* schrijven komen net als het Schrijverscollectief vroeger geregeld bijeen voor het bespreken van plannen en produkten. Daar zitten leden van het oude Collectief gebroederlijk en inmiddels ook gezusterlijk naast jongere collega's. Al is er veel veranderd. De no-nonsens is doorgedrongen tot het televisiebedrijf. Er is niet veel tijd meer voor bezinning en beschouwing, voor het losmaken van ideeën. Er moet vooral geproduceerd worden en de resultaten dienen direct bruikbaar te zijn. De televisie is een gebruiksartikel geworden; geen werkvloer meer voor nieuwe vormen en creativiteit.

De VARA als slinger en stimuleringsorgaan heeft het laten afweten. De IKON heeft de motor evenmin aangezwengeld, de toekomst voor het collectief kunstbedrijf ligt nu bij de NOS, waar Joost Prinsen de laatste tijd roerganger en leidsman is voor *Het Klokhuis*.

Een ander teken van leven is het grote feest dat de Provinciale Bibliotheek Centrale van Overijssel dit najaar organiseert rondom het twintigjarig bestaan van het Schrijverscollectief. Op zaterdag 13 oktober zullen in Ponypark Slagharen alle leden, maar ook Harry Bannink, Wieteke van Dort en Aart Staartjes optreden. De twintigjarige geest van het Schrijverscollectief wordt, op weg naar zijn volwassenheid, in het zonnetje gezet. Terecht. De jongehondendwarserigheid mag dan een beetje over zijn, maar het Collectief heeft heel wat kleingeestjes in de nieuwe generatie geprikkeld: Rindert Kromhout, Trude de Jong, Veronica Hazelhoff, Ted van Lieshout...

Kunst kan blijkbaar prima gestimuleerd worden in collectief verband, maar dan moeten tijdgeest en financiën wel een handje helpen. Wat dat betreft zijn de jaren zestig en zeventig definitief voorbij. De jaren negentig moeten nog beginnen. Naar

16. Gesprek met Karel Eykman, 13-6-1990

het zich laat aanzien zullen doemdenken en bezuinigen daarin een grotere rol spelen dan troost en solidariteit. Maar sommige sporen zijn onuitwisbaar. Die van het Schrijverscollectief lijken mij zelfs met het krachtmiddel van de bezuinigingen moeilijk uit te wissen.

Eindnoten:

1. Veel gegevens voor dit artikel ontleen ik aan een onderzoek van Emiel van Stokkum die in 1981 zijn afstudeeropdracht voor de studie Nederlands aan de Nieuwe Leraren Opleiding van de Vrije Universiteit van Amsterdam wijdde aan het Schrijverscollectief.
2. Interview met Eykman en Dorrestijn in Pluizer, het inmiddels opgeheven Tijdschrift over Kinderen Jeugdliteratuur en -Kultuur, maart 1984. Dolf Verroen in Bzzlletin, 28-9-1975.
4. Interview in Pluizer
5. Interview in Pluizer
6. Gesprek met Ries Moonen, 12-6-1990
7. Gesprek met Karel Eykman, 13-6-1990
8. Peter van den Hoven in Bzzlletin 8 (1980) no 77
9. Gesprek met Fetze Pijlman, 3-7-1990
10. Gesprek met Ries Moonen, 12-6-1990
11. Peter van den Hoven in Bzzlletin 8
12. Artikel van Karel Eykman in Bzzlletin 161-162, januari 1989
13. Gesprek met Jan Riem, 2-7-1990
14. Aart Staartjes in Harlekijn, tiende jaargang nr. 9, 1980
15. Gesprek met Jan Riem, 2-7-1990

Ries Moonen
De wiekslag van de schoffelaar

Na een harde leerschool in cafés en gymnastiekzalen stond Hans Dorrestijn tenslotte voor het grote publiek overal in het land. Maar Ries Moonen heeft heimwee naar de vergaderingen van het Collectief.

In de periode van het praecollectivum - we werkten al wel samen, maar we hadden nog geen stempel - kwam ik Hans Dorrestijn een keer tegen in het Gebouw voor Kunsten & Wetenschappen in Utrecht. De plaatselijke kunstraad, als ik me goed herinner, had er een beurs georganiseerd voor toneel- en cabaretgezelschappen. En Hans liep de kramen af om te kijken of hij ergens een tekst kon slijten.

Geen wapenfeit waar hij zelf trots op is. Hij zweert dat hij nooit bij enige eerdere of latere gelegenheid zo met zijn werk heeft gecolporteerd. Maar ik was indertijd nogal geïmponeerd. Je moet behoorlijk gedreven zijn, en in de grond ook overtuigd van jezelf, om dat op te brengen.

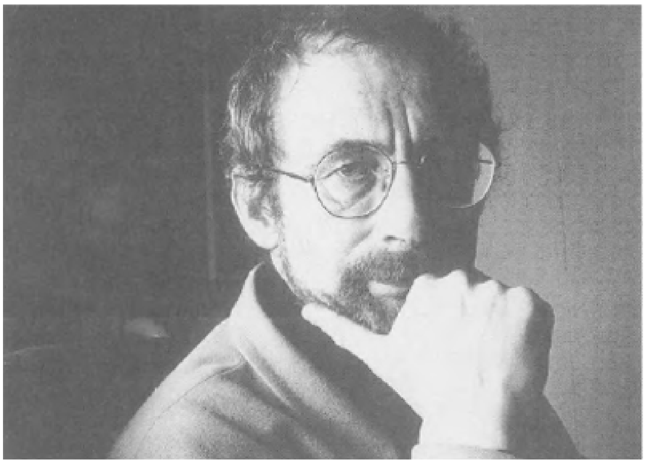
Later heb ik nog eens zoiets zien gebeuren. De *Stratemakeropzee* show was wegens enorm succes beëindigd. Er werd een rouwfeestje georganiseerd waarop diverse betrokkenen iets leuks deden, iets dat niet direct tot hun professie gerekend kon worden. Zo was er een fantastisch goochelnummer van Frans Lasès, de grafisch ontwerper van de club. En een optreden van Joop Koopman die net, of net weer, met pianoles was begonnen en een stukje van Chopin vertolkte. Vlijtig en schools gespeeld en door hemzelf met gerijpte verbale virtuositeit becommentarieerd.

In dat gezelschap trad ook Hans Dorrstijn naar voren. Om één van zijn eigen teksten te zingen, op een eigen melodie. Terwijl nota bene Harry Bannink er al een prachtig wijsje bij had gemaakt. Hans begeleidde zichzelf op en regelmatig naast de piano en ook een gehoorgestoorde zou onder ede hebben verklaard dat Dorrestijn niet over een geschoolde stem beschikte. En toch werd meteen duidelijk dat het hier niet om zomaar een optreden tussen de schuifdeuren ging. Hier schuilde ambitie achter, een plan. Hoewel ik me op dat moment met geen mogelijkheid kon voorstellen waarom hij zich aan zulke risico's blootstelde, terwijl zijn teksten toch al heel bevredigend werden gezongen. Achteraf werd dat wel verklaard. Hij was de puur dienstverlenende sector ontgroeid en begon teksten te schrijven die veelal te persoonlijk waren om door anderen op hun repertoire genomen te worden. Hij moest het zelf gaan doen. Weliswaar had hij behalve de eerder gesignaleerde nadelen ook nog de handicap dat zijn vingers vaak stijf stonden van de zenuwen. Maar ook dat was geen ramp, want op een of andere manier klonk de authenticiteit dwars door de valse noten heen. En dan bedoel ik niet de authenticiteit van de eventueel uitgezongen tegenslag, maar de authenticiteit van het werk. Zo begon hij konsekwent aan een slopende weg langs cafézaaltjes en mavo-gymnastiekzalen. Met piano's die half gestemd, dan wel geheel afwezig waren. Met piepende en krakende microfoons met rondzingende of recalcitrant zwijgende zaalversterkers. Een harde leerschool, die wel wat opleverde. Want ik heb Hans later ook zien optreden in de tot de nok gevulde zaal van Muziekcentrum Vredenburg, in datzelfde Utrecht van daarnet, waar hij het publiek uit zijn hand liet eten.

Vlijmscherpe pennen

De aanloop van zijn carrière mag in dit opzicht ook tekenend genoemd worden. Hans Dorrestijn die de kweekschool had gedaan en naar Amsterdam kwam voor zijn MO-Nederlands. In de collegezaal zaten in die jaren studenten als George Groot, Van Dis, Van Deel, Anbeek, Komrij, Freek de Jonge nog een blauwe maandag. En Willem Wilmink was daar docent. Veel personen met vlijmscherpe

pennen, ook in staat een sonnet fluweelzacht te polijsten. Dorrestijn, stel ik me voor, keek ze de kunst af, reed kruiwagens vol ruw materiaal aan, en liet zich geduldig uitleggen wat er aan schortte. In de vergaderingen van het Collectief liet hij zich voorstellen tot verbetering ook vaak gretig aanleunen. Met name Willem Wilmink wilde graag het potlood langs de regels laten glijden om oneffenheden weg te nemen. En ook Karel Eykman wilde nog wel eens een suggestie doen. Hans aanvaardde dat, zoals gezegd, zonder rancune. Tenzij het tornde aan wat hij kennelijk als de kern van zijn werk beschouwde. Dan werd hij ongenaakbaar als een egel, soms tot op het agressieve af. De helaas niet bijgehouden statistieken zouden uitwijzen dat herzieningen vrijwel altijd de vorm betroffen en slechts zelden de inhoud.



Hans Dorrestijn

In zijn bijdragen voor de series schoolboekjes van het Collectief gebruikte hij soms uitdrukkingen die volgens de uitgever de afzet onder bepaalde groeperingen binnen onze natie ernstig zouden bemoeilijken. Menigeen is dan best bereid hier en daar een woordje te temperen. Hans deed er liever een schepje bovenop. Onmiddellijke zakelijke belangen wogen niet op tegen de bedreiging, hoe minimaal ook, van zijn eigen geluid. Daar werd niet mee gemarchandeerd. En ontegenzeggelijk heeft hij met zijn inbreng het werk van het Collectief flink opgekleurd.

> '*Ik benijd de doodgraver ook niet die hem ooit nog eens onder zal moeten spitten*'

Roerloos hengelen

Er is nogal eens geroepen dat Hans Dorrestijn zijn eigen leed exploiteerde.

In zijn werk voor kinderen schreef hij over het kind dat hij zelf ooit was geweest, gezien vanuit de volwassene die hij was geworden. Daarmee wordt toch al een zekere distantie geschapen. Bovendien is er naar mijn overtuiging maar één ding dat hij werkelijk exploiteert, en dat is zijn werk. Daarvoor heeft hij geploeterd, geschraapt, gespit en gespuugd en daarvoor heeft hij zich in bochten gewrongen. En daarvoor ook heeft hij dagenlang roerloos zitten te hengelen.

Als hij weer eens één van zijn befaamde inzinkingen vertoonde, voorspelde deze en gene onder meewarig hoofdschudden dat Hans zich nog eens van kant zou maken. Die vrees heb ik nooit gedeeld. En ik benijd de doodgraver ook niet die hem ooit nog eens onder zal moeten spitten. Want na een paar dagen komt Hans gegarandeerd weer naar boven geschoffeld, omdat hij nodig nog een paar regels moet opschrijven. De kans is aanwezig dat dat helemaal niet zulke daverende regels zijn. Daar gaat het niet om. Ze zijn een stadium in het bewerkingsproces dat bij hem tot poëzie leidt.

Pas als werken niets meer op zou leveren, pas als hij de absolute zekerheid zou hebben dat zijn

talent verdwenen was, pas dan zou hij de pijp wel eens aan Maarten kunnen geven, zijn piano verbranden, zijn hengel aan stukken breken.

Inmiddels is zijn hengeltechniek dus zodanig verbeterd dat hij met gemak kanjers aan de haak slaat. Ook zijn schrijven is geprofessionaliseerd. En zijn optreden. Hij heeft de grote zaal in zijn vingers.

Toch denk ik met heimwee terug aan zijn optreden in kleine kring, tijdens redactievergaderingen van het Collectief. Dat verslag bijvoorbeeld van één van zijn therapieën, een groepstherapie in dit geval. Hoe een vrouw haar hart uitstort in de kring. Dat ze zich zo ongelukkig voelt omdat ze zo lang is. Hoe alle participanten, Hans voorop, als om strijd roepen: ‘Meid, jij lang? Hoe kom je erbij? Je bent helemaal niet lang. Eerder wat aan de kleine kant.’ En hoe ze dus in hun therapeutische euforie even over het hoofd zien dat daar toch een vrouw van ongeveer twee meter vijftien staat.

Hans heeft altijd een mooi uitgebalanceerd gevoel gehad voor zulke bizarre situaties. Jammer dat hij niet meer wil meevergaderen.

Hans Dorrestijn
WEG MET HET ONRECHT

HET WORDT HOOG TIJD EEN MISVATTING RECHT TE ZETTEN. DAT ER TOT NOG TOE IN MIJN WERK MET GEEN WOORD GEREPT IS OVER DE INTERNATIONALE POLITIEK EN HET WERELDLEED, BEWIJST NOG NIET DAT IK NIET GEËNGAGEERD ZOU ZIJN. IK BEN WEL GEËNGAGEERD, HEEL ERG ZELFS. IK SCHREEUW HET ALLEEN NIET VAN DE DAKEN. IK BEN VEEL SOCIALER BEWOGEN DAN OVER HET ALGEMEEN WORDT AANGENOMEN. DACHT U DAT IK NIET DACHT AAN HET SCHRIKBEWIND OP DE ADMIRALITEITS-EILANDEN? ELKE DAG DENK IK ER AAN. EN AAN POVRODAMIË, DE AFGRIJSELIJKE TOESTANDEN IN POVRODAMIË? U HEEFT WAARSCHIJNLIJK NOG NOOIT VAN POVRODAMIË GEHOORD. IK WEL. ZO GEËNGAGEERD BEN IK NOU! DE PALESTIJNSE KWESTIE DAN? LAATST WOND IK ME WEER VRESELIJK OP TOEN DE ISRAËLIES DE HUIZEN OPBLIEZEN VAN PALESTIJNEN DIE MET STENEN NAAR DE ISRAËLISCHE SOLDATEN HADDEN GEGOOID. STOM VOND IK DAT: HUN HUIZEN OPBLAZEN. HADDEN DE PALESTIJNEN NOG MEER STENEN OM MEE TE GOOIEN.... HET ONRECHT IN DE WERELD GAAT MIJ MEER AAN HET HART DAN MEN ZICH KAN VOORSTELLEN. ZOALS AL DIE AARDBEVINGEN ALTIJD UITGEREKEND IN LANDEN WAAR HET MET DE ECONOMIE SLECHT GESTELD IS. AL DIE ARME MENSEN ONDER HET PUIN, VERSCHRIKKELIJK. AL VIND IK WEL DAT ALS ZE DOOD ONDER HET PUIN VAN HUN KROTJE LIGGEN ZE ZICH MAAR MOETEN TROOSTEN MET DE GEDACHTE DAT RIJKAARDS ONDER HUN KAPITALE VILLA'S NOG VEEL MINDER OVERLEVINGSKANSEN HEBBEN!

IK NIET GEËNGAGEERD? LAAT ME NIET LACHEN! IK LEEF JUIST ONTZAGGELIJK MEE MET DE ONDERDRUKTEN VAN HET ENE REGIEM EN MET DIE VAN HET ANDERE. RECHTS OF LINKS MAAKT ME NIET UIT. DAT VIND IK ALLEBEI EVEN ERG. IK LEEF MEE MET DE NEERGESLAGEN STUDENTEN IN CHINA, MET DE ZWARTEN IN ZUID-AFRIKA ÈN IN AMERIKA, MET DE CUBANEN, MET DE ARGENTIJNEN, DE FINNEN, DE NOREN, DE ZWEDEN EN DE DENEN. IK LEEF ZELFS MEE MET DE NEDERLANDSE BOEREN. WIST U DAT IK ZO MET DE NEDERLANDSE BOEREN MEELEEF DAT IK ELKE WEEK EEN EXTRA PAKJE ROOMBOTER KOOP OM HET METEEN IN DE VUILNISBAK TE GOOIEN? ALS IEDEREEN MIJN MOOIE VOORBEELD VOLGDE WAREN DE BOEREN IN EEN MUM VAN DE BOTERBERG AF. EN ZWERFKATTEN VIND IK OOK HEEL ZIELIG. EEN ZIGEUNER VRAGEN ZE TENMINSTE GEREGELD NAAR ZIJN PASPOORT, MAAR AAN EEN ZWERFKAT WORDT HELEMAAL NOOIT WAT GEVRAAGD. HOOGSTENS BRENGEN BEJAARDEN ZE KLIEKJES ANDIJVIE MET RESTEN GEHAKT. DAT MAAKT 'T ALLEMAAL NOG VEEL ERGER.

ZIEZO, HIERMEE HOOP IK HET MISVERSTAND UIT DE WERELD GEHOLPEN TE HEBBEN DAT IK NIET GEËNGAGEERD ZOU ZIJN. IK BEN

ZO SOCIAAL BEWOGEN DAT IK GODVERDOMME NIET EENS MEER AAN MIJN EIGEN ELLENDE TOEKOM!

Piet Mooren
De eerste generatie televisie-tekstschrijvers
Over de toegepaste kunst van het Schrijverscollectief

Tegenwoordig worden schrijvers pas bekend bij een groot publiek als ze op televisie komen. Bij het Schrijverscollectief ging dat andersom. Dankzij de Stratemakeropzee-show en andere programma's was de poëzie van het Collectief al bij veel kinderen bekend nog voordat er ook maar één gedicht op papier stond.
Piet Mooren gaat uitgebreid in op de voorgeschiedenis.

Veel kindergedichten van het Schrijverscollectief hadden, anders dan de kinderpoëzie van eerdere generaties, al lang en breed een publiek veroverd voordat ze in dichtbundels gepubliceerd werden. Wie regels hoort als ‘Dan krijg je op je kop en op je sodemieterij’, ‘je bent een liegbeest,/ een jokkebrok’, ‘mijn moeder zingt nooit van de smokkelaar’, ‘net zoveel als Beatrix’ of ‘lust je ook een broodje poep’ zal eerder aan Wieteke van Dort, Joost Prinsen, Edwin Rutten of Aart Staartjes denken en aan *De Stratemakeropzee*-show, *J.J. De Bom*, *v.h. de kindervriend* en *De Film van Ome Willem*, dan aan de namen van de schrijvers en aangevers van figuren als de Deftige Dame, Eric Engerd, Titia Konijn, Jan de Bom of Ome Willem. Dat een tekst de gestalte van een figuur in een specifieke rol aanneemt, typeert misschien meer dan welk ander feit ook dat het Schrijverscollectief zijn ontstaan en voortbestaan aan televisieprogramma's te danken heeft.

De bloei van de naoorlogse kinderliteratuur staat ook niet los van het schrijven in opdracht. Initiatieven van uitgevers, ook uitgevers van schoolboeken, van theaterproducenten, tijdschriftredacteuren en regisseurs van televisieprogramma's vormden vaak het begin van wat zich nadien een eigen plaats in de geschiedenis van de kinderliteratuur heeft verworven.[1.] Het Schrijverscollectief is de eerste generatie televisie-tekstschrijvers die het voorbeeld heeft gegeven aan latere dichters als Theo Olthuis of Ted van Lieshout hoe met de televisie als achterland een eigen plek in de kinderliteratuur valt te verwerven.

Televisie en literatuurgeschiedenis

Dat de televisie schrijvers laat debuteren en tot groei laat komen wordt weinig opgemerkt. Dat verklaart wellicht waarom de naam van het Schrijverscollectief maar één keer valt op de vele bladzijdes die aan het werk van Dorrestijn, Eykman en Wilmink worden gewijd in het handboek *De Hele Bibelebontse Berg* en dat hun bijdrage aan de televisie en die van de televisie aan hun schrijverschap geheel buiten beschouwing blijven. De televisie lijkt nog uitgevonden te moeten worden. Dat verbaast temeer, omdat met Klingberg wordt gesteld dat literatuur voor kinderen een vorm van geadapteerde literatuur is, afgestemd dus op wat bij kinderen in de smaak valt en niet boven hun pet gaat. Voor die adaptatie komen vier zaken in aanmerking: de stof, de vorm, de stijl en het medium, met bij het laatste de volgende toelichting: ‘Hierbij gaat het om de specifieke layout van kinder- en jeugdboeken. Naast de auteur zullen de uitgever en eventuele illustrator in dit verband een rol spelen’[2.]. Buiten

beeld blijft het groot worden in de hedendaagse kijken luistercultuur en het mediale aan het kind brengen van veel kinderliteratuur.

Aandacht voor mediale ontstaansmomenten van kinderpoëzie impliceert ook schrijven als toegepaste kunst en een niet-elitaire literatuuropvatting in de traditie van de rederijkers (met hun even algemene en anonieme naam).[3.] Of in de traditie van Bertold Brecht in wiens naam het Collectief welbewust kiest voor een progressieve inhoud en een conservatieve vorm:

> Wij willen een traditioneel verhaal op traditionele manier met een progressieve inhoud. Brecht gebruikte om progressieve dingen aan de orde te stellen een traditionele vorm, 'anders wordt het teveel van het goede en ontgaat het de mensen'. Inhoud progressief, vorm conservatief zodat niemand moeite heeft met die vorm.[4.]

En om te weten te komen welke inhouden progressief zijn en met welke gewenningspatronen van het patroon rekening gehouden dient te worden is raadpleging van dat publiek ook gewenst.[5.]

> '*Wij willen een traditioneel verhaal met een progressieve inhoud*'

Individualiteit en collectiviteit

Al hadden leden van het Collectief eerder meegewerkt aan andere programma's, de doorbraak naar kinderen kwam pas tot stand in 1972 met *De Stratemakeropzeeshow*, met in 1979 als vervolg de *J.J. de Bom voorheen de kindervriend*-show. Daarna was het lang wachten op een nieuw programma. Pas in 1985 zond de VPRO het programma *Geef je ouders maar de schuld* uit en in 1988 begon de NOS met *Het Klokhuis*. Eykman, Riem en Wilmink gingen in de jaren zeventig intussen *De Film van Ome Willem* maken. De samenwerking voor de televisie was ook de basis voor de leesseries *Gritter en zijn vrienden* en *Om de Hoek*, de kinderboekenweekuitgave *Het verdwenen plakboek*, het Boek van de Maand *Honderd Jaar Geleden* en het op het gelijknamige t.v.-programma gebaseerde boek *Een onmogelijke droom* (IKON).

Gemeenschappelijk aan alle televisieprogramma's en boekpublikaties was het schrijven in opdracht volgens een min of meer strakke formule waarbinnen elk lid van het Collectief zijn eigen stem moest zien te ontwikkelen. De dichters onder het Collectief waren daarbij in het voordeel, omdat ze hun gedichten en liedjes als bijdrage aan televisieprogramma's en leesseries nog eens apart konden publiceren in dichtbundels.[6.] De lotgevallen van het Collectief laten zich daarom het beste aflezen aan wat opeenvolgende formules van programma's of boekuitgaves voor de ontwikkeling van hun poëzie hebben betekend. Die rode draad wordt hier dan ook gevolgd.

The talk of the town

Alle televisieprogramma's zouden een thematische opbouw hebben. De keuze van de thema's viel bij *De Stratemakeropzeeshow* op ondeugden, onhebbelijkheden of gevoelens als lui en dom, liegen, jaloers zijn of verlegen zijn; of taboebeladen onderwerpen als pies en poep voor kinderen vanaf zo'n jaar of zeven. Met zulke thema's kreeg het Collectief de kans om verwante herinneringen op te halen aan de eigen kindertijd en kinderen daar een hart mee onder de riem te steken.

Het programma kreeg al gauw de naam gezagsondermijnend te zijn, vanwege het aankaarten van taboes en het neerzetten van karikaturale types als de Deftige, Flatuleuze Dame of de stoffige schoolmeester die bij zijn leerlingen Jans en Frans geen respons vindt op de gevraagde geografische kennis van zuidoost Groningen.

Als je de gedichten in de respectievelijke bundels van Dorrestijn, Eykman en Wilmink op dat punt nog eens apart bekijkt, blijkt dat nogal mee te vallen. Maar misschien is dat de bedrieglijke rust van een dichtbundel in tegenstelling tot de *rumor in casa* van een uitzending. Als meest choquerende aflevering geldt het thema poep en pies, dat een hetze in de Telegraaf op gang bracht en de *Stratemakeropzee*-show tot the talk of the town verhief.[7.] Reden om daar hier even apart bij stil te staan.

De schrijvers van het Kinderboekenweekboek 'Het verdwenen plakboek'. Staand v.l.n.r.: Fetze Pijlman, Willem Wilmink, Hans Dorrestijn, Jan Riem. Zittend: Ries Moonen, Arie Rampen en Karel Eykman op de voorgrond.

Zoals steeds opende de *Stratemaker* - Karel Eykman tekende voor de teksten - het thema met een sterk verhaal over wegenaanleg op zee, waarbij hij en zijn maten, ditmaal bij het asfalteren van de Straat van Magellaen, plotseling waren overvallen door huizenhoge golven als gevolg van het tegelijk doortrekken van wc's in het hele zuiden van Zuid-Amerika. Daarop volgde het fameuze *Menuet* van Hans Dorrestijn: 'Hé! De woorden poep en pies,/ die zijn niet netjes, die zijn vies./ Je moet die woorden niet gebruiken,/ anders ga je d'r naar ruiken' en met het onvergetelijke refrein: 'Kakkedrollieschijtepoep./ Hanepikkelully/ Poepjanknor'. Deze tekst met een maat in drieën zag Harry Bannink meteen als een menuet in hoepelrokken voor zich, een prachtig kakineus contrast met de gebruikte vieze woorden.[8.]

Meteen daarop wees een sketch van Jan Riem iemand de weg via de Strontsteeg of de Poepjeslaan. De Deftige Dame zorgde vervolgens voor de nodige windjes en voor een herinnering aan haar kindertijd waarin ze niet pissebed maar urineledikant moest zeggen. Willem Wilmink besloot de aflevering met 'Dat overkomt iedereen wel' waarin hij in een droom plaste tegen een boom. 'Dan had ik in mijn bed geplast/ en was bang voor de volgende dag/ dat ik weer mijn pyamabroek/ aan de waslijn hangen zag.'

Zo wordt de schaamte van een kind aangesneden dat niet weet dat zijn vriendjes dat ook wel eens is overkomen. Voor de dichter reden tot tegenwicht en troost: 'Want

Pietje Keizer en Johan Cruyff/ die overkwam dat wèl./ En ook bij Epi Drost en Van Hanegem,/ en Rinus Israël.' En na die omweg laat hij het kind zich weer met zijn moeder verzoenen.

In een interview met Adriaan van Dis gaf Wilmink zijn gedicht het reliëf van een heel praktisch weermiddel:

> Bedplassen is toch al een merkwaardige zaak, want als je in bed plast dat weet ik nog wel van toen ik een kind was word je zo bang om te gaan slapen, dat je zo moe inslaapt dat je prikkel om wakker te worden als je moet plassen, verdwijnt. Het is een vicieuze cirkel. Wat moet je daar nu tegen doen? Zeg tegen een kind: Johan Cruyff heeft tot z'n veertiende in bed gepist. Dan zegt ie: Word je dan niet een slap lulletje, als je dat doet? Nee, daar kun je een beroemde voetballer mee worden. Het is alleen een beetje lastig (...). Het tast je mannelijkheid een beetje aan, als je tot op late leeftijd in bed plast.[9.]

Dit ene thema illustreert dat het Collectief niet zozeer het gezag van opvoeders heeft willen ondermijnen als wel de kinderen terzijde staan wanneer ze met zichzelf en hun opvoeders getroubleerd zijn. Misschien zat het choquerende van het programma vooral in de psychologische diepgang van al die kleine en grote angsten en bekommernissen van kinderen en in wat opvoeders hen aandoen.

Behalve problemen van kinderen bevatten de bundels van Dorrestijn, Eykman en Wilmink ook tal van geluksmomenten. En opnieuw is de adaptatie niet onbelangrijk: voor het gedicht ‘Marjanneke’ van Eykman mondt de verliefdheid in de bundel en in de illustratie uit op een blauwtje, maar op de plaat sluiten tempo en melodie van de muziek aan bij de eerste regel: ‘En ik ga met Marjanneke’ en blijft het gevoel swingend verliefd te zijn overeind, wat muren en meiden daar ook van melden.[10.]

‘*geen bultje, geen putje, geen krasje, geen vlekje, geen puistje*’

Haring met ijs; omkering als poëtica

De Film van Ome Willem, voor kleuters, kent een nog vastere opbouw. Elke aflevering opent en sluit met de door Wilmink geschreven hits ‘Luister even wat ik vraag’ (Lust je ook een broodje poep?) en ‘Deze vuist op deze vuist’ met daartussen een door Riem bedacht filmpje, een liedje van Eykman, een poppenkastverhaal van Wilmink en nog een scène van wisselende auteurs. Als vaste figuren treden op Ome Willem, de clowns Toon, Teuntje en August en het orkest De Geitebreiers.

In aflevering 87, over Kerstmis, komen na het openingslied in de sketch van Willem Wilmink de clowns op, verkleed als een soort koningen. Ze gaan hun eigen kerstboom bij elkaar bedelen en Ome Willem zegt een gedicht op met de strofen: ‘Maar wij zijn arme drommels/ wij wonen in een schuur,/ en zelfs de kleinste kerstboom/ is ons nog veel te duur// Toen grootvader nog leefde,/ toen hadden wij het fijn/ die gapte bij de buren/ een kerstboom uit de tuin.’ Maar hoort stelen wel bij Kerstmis?

Hoe je kerstmis kunt vieren in deze moderne ongelovige tijd geeft Karel Eykman aan in het lied ‘Jezus' verjaardag’. De poppenkast sticht daarna weer verwarring. Katrijn heeft de tafel gedekt met tafelzilver en de agent uitgenodigd om mee te eten. Jan Klaassen heeft zich ook over een alleenstaande ontfermd, een boef. Beiden zijn zeer vereerd, maar, terwijl Jan Klaassen het kerstverhaal vertelt, denkt de boef bij het tafelzilver al gauw: pik in, het is winter. De boef wordt betrapt, maar stelen is zijn vak, even droevig als dat van de agent. Zo herstellen ze de vrede. De sketch van Jan Riem draait om eten. Ome Willem stelt kippesoep en kalkoen voor, de clowns willen koek en chips en het wordt uiteindelijk koek met zout en aangebrande kippesoep.[11.]

Het programma heeft geleid tot de liedjesbundels *Deze vuist op deze vuist* van Wilmink en *De liedjes van Ome Willem* en *Ruim je kamer op* van Eykman met een breed scala aan thema's. Thema's die weerbaar maken tegen kleuterangsten als verdwalen in warenhuizen: ‘tussen damesonderbroeken/ moet ik nu mijn moeder zoeken’ of een al te bezige moeder: ‘mam, ik ben bang/ voor die stofzuigerslang’. Thema's die greep geven op de wereld via de nonsensicale logica van kleuters: ‘Een

kist karbonade/ met zuurkool en worst,/ een koffer vol kazen/ met haring met ijs/ zo gaat Jan Klaassen/ Jan Klaassen op reis.' Of thema's die de kennis van de wereld van kleuters op de proef stellen met dilemma's als vierkante ballonnen, ronde boterhammen of een vraag als 'is zachtjes fluisteren/ groot of klein?' Kern is hier de omkering als de ideale poëtica voor jonge kinderen zoals Chukovsky in *From Two to Five* illustreerde aan de hand van wat al eeuwenlang in de overlevering van poëzie voor jonge kinderen de tand des tijds weet te doorstaan: 'How many strawberries grow in the

sea?/ As many as red herrings grow in the wood'.[12.]

Geheel in lijn met dit pedagogisch en poëtisch principe is de opname van de poppenkastscène in elke aflevering met het gestuntel van Jan Klaassen of van Domme August waaraan elke kleuter zich zacht kan spiegelen. Wilmink lichtte dat effect als volgt toe:

> De toeschouwers weten meer dan de spelers. De dokter moet komen, en Jan, uiterst wantrouwig tegenover de medische wetenschap, verstopt zich onder het bed. Ieder kind weet waar hij zit, maar volgens datzelfde oude principe weet de dokter het niet. Ten slotte blijkt dat de kinderen weer veel wijzer zijn geweest dan Jan: de oude geneesheer valt best mee.[13.]

Het ijzersterke van de formule van dit programma, al meer dan tien jaar uitgezonden, wordt niet in het minst bepaald door de wijze waarop de orde der dingen steeds op z'n tegenstellingen wordt beproefd en voor een moment op de kop gezet. Dat het daarvoor intussen best een prijs verdiend heeft was ook de mening van Ome Willem in de honderdste aflevering: 'Iedereen krijgt een medaille/ een medaille op zijn borst./ Bakkers krijgen een medaille/ voor de knapperige korst,/ en de slagers voor hun worst.// Iedereen krijgt een medaille,/ een medaille opgespeld,/ iedereen heeft een medaille,/ oorlogsheld en voetbalheld,/ en de mensen met veel geld.// Voor de kleinen en de groten,/ metselaar en stucadoor,/ voor Frank Noya, Harry Mooten,/ voor de mensen op kantoor,/ overal zijn medailles voor.// Eentje hebben ze vergeten,/ eentje lieten ze maar staan./ Ach, hoe zou die stakker heten,/ die de straten door moet gaan/ zonder een medaille aan?'

Wat gaat het worden?

Nieuw in *J.J. de Bom, v.h. de kindervriend* was dat kinderen de onderwerpen nu per brief aandroegen en dat met de beoogde oudere leeftijdsgroep ook zwaardere onderwerpen als seksualiteit, discriminatie of winkeldiefstal aan bod kwamen. Aan het begin van elke aflevering werd door Hein Gatje, de postbode, altijd een brief opengestoomd, voorgelezen en samen met Titia Konijn en Jan de Bom beantwoord, ook in scènes met andere vaste figuren als Werenfridus Jongerius, professor in de kinderpsychologie.

Aflevering 11 ging over seksualiteit. Karel Eykman opende met een begin van een fantasietje over vrijen met zes meisjes tegelijk. Hans Dorrestijn droomde van een vrouw die hem kuste, maar er was geen barst aan, omdat ze geen geur van haar eigen had en verder ook: 'geen bultje, geen putje, geen krasje, geen vlekje, geen puistje'. Het bleek een etalagepop, zo'n pop waar heel veel meisjes op proberen te lijken. Volgde een clowneske scène van Wilmink over te grote broeken. Ries Moonen liet Hein, Titia en Jan moderne dansmuziek en de deskundige seksuele remmingen becommentariëren met als entre-acte een voyeurscène in het park. Twee liedjes zorgden voor de persoonlijke noot: in 'Jongens die het nog nooit gedaan hebben' liet Dorrestijn grootspraak uitlopen in het refrein: 'de liefde de liefde/ zo stil en zo teer/ de liefde de liefde/ die praat haast niet meer/ de liefde de liefde/ die glimlacht alleen/

met bleek rose lippen/ stil voor zich heen'. En in 'De Voorkant' liet Wilmink de onrust over wat het met een meisje wel worden zal, uitmonden in het refrein: 'Rond of spits of groot of klein,/ dat zal een verrassing zijn.? Net zoveel als Beatrix,/ of misschien wel bijna niks./ Ach, de tijd zal moeten leren/ of 't op appels lijkt of peren'.[14.]

Het programma was opnieuw een succes, een zwartkijker als Michel van der Plas met een persiflage in Elseviers Weekblad over de aflevering met 'De Ballade van de roversbende' even niet meegerekend:

> Want het wordt hoog tijd dat we daar de zogenaamde gewetentjes eens een keertje van ontlasten, net zoals in onze laatste uitzending over het meenemen, weet je wel? Toen we die gave roversbende hebben laten zien in die eventjes zelf versierde Lelijke Eend, met de spullen erin van Albert Heijn en V & D en hoe al het gespuis verder heten mag. Onze deskundige zei toen terecht dat het meenemen gewoon een spelletje is. (...) Wij van de show schrikken niet zo gauw van een bommetje onder een politie-auto,

> of van een rijtje cassettes of zo dat je van De Bijenkorf hebt meegenomen, die er toch zat van heeft. En vooral als we horen dat jullie een roversbende hebben opgericht om de spullen aan de armen te geven. Want op zo'n manier doe je er je vriendjes toch een plezier mee.[15.]

Het generatieconflict

G*eef je ouders maar de schuld* met als ondertitel ‘een generatievernietigend programma’ confronteerde ouders met de opgegroeide, weerbarstige jeugd. Meegroeiend met de eigen kinderen waren de leden van het Collectief aan hun klassieke generatieconflict toe. Voor extra dynamiet zorgde het failliet der idealen uit de zestiger jaren met de verloedering van de kraakbeweging, het geweld in de voetbalstadions of de graffiti in de steden. Het Collectief hekelde de overtolerantie van ouders en andere opvoeders voor ‘het verwend stelletje kankerpitten, dat verontwaardigd de schuld van hun lamlendigheid aan deze klotemaatschappij geeft’. Nogal een breuk dus met eerdere programma's.

Het resultaat heeft me, de keren dat ik keek, zelden kunnen bekoren. Ik vond het overgeacteerd en erg lawaaierig patronaatstoneel. Misschien strookte het programma ook niet met de aard van tekstschrijvers als Eykman en Wilmink die vanwege de generatiekloof als programmaformule de herinnering aan de eigen kindertijd en de solidariteit met de jeugd los moesten laten.

Eykman en Wilmink hebben hun voor dit programma geschreven gedichten gebundeld in *Lastige Portretten* en *Loodzware Tassen*. Eykman verplaatste zich in afwijkende kleding, fysiek geweld en spijbelen als stootblok tussen de generaties en in zelfmoordoverwegingen en een vlugge en vreugdeloze, eerste paring. Hij liet die vijf gedichten vergezeld gaan van gedichten over de eigen kinder- en studententijd, de eigen kinderen en, wonderlijk genoeg nauw aansluitend, aardig gevonden dieren. Het geheel kreeg de intrigerende titel *Lastige Portretten* als overbrugging tussen de zo heterogene milieus en misschien ook wel van wat voor hem de essentie van de losgeslagen generatie was.

Wilmink bundelde in *Loodzware tassen* liedjes die hij schreef voor diverse programma's als *De Film van Ome Willem* en *Geef je ouders maar de schuld*. Een beeld van een generatie kan zo'n op diverse leeftijden afgestemde bundel dan ook niet oproepen, anders dan de bundels *Dat overkomt iedereen wel* of *Visite uit de hemel*. En ook elk apart geven de gedichten voor het laatste programma geschreven, hoe mooi ook, het perspectief van de volwassene met het zelfverwijt van de gescheiden vader: ‘Onder mijn strakke vaderlijke leiding/ was hij niet in de wiskunde verdwaald’ of met de koude douche voor de bezielde leraar: ‘Ik las met de klas een heerlijk gedicht,/ daar stond: “ik vin je zoo lief en zoo licht”-/ toen kreeg ik een propje in mijn gezicht.’ En ook ‘Wij begrijpen dat’ vertolkt volwassenen die het almaar begrip opbrengen zat zijn: ‘je hebt een ruit vernield,/ je hebt een tram beklad,/ je hebt een rondvaartboot/ met witte verf bespat./ Maar wij begrijpen dat, wij begrijpen dat,/want je toekomst is hopeloos,/ wij begrijpen dat, wij begrijpen dat,/ ons krijg je niet boos.’

Poëzie op basis van realia

H*et Klokhuis* combineert als educatief amusement feit en fictie, en wetenschapsjournalisten als Midas Dekkers met het Collectief en een keur van kleinkunstenaars.

Elke aflevering bevat de nodige Sach- und Lachgeschichte met poëzie, nu niet zozeer als verwoording van wat kinderen emotioneel verwart of verrukt, dan wel van wat realia hun aan onvermoede geheimen te bieden hebben. Op de achterflap van *De Watertelefoon* van Eykman staat met het beoogde publiek het nieuwe van deze innovatie in de kinderpoëzie aardig getypeerd:

> De watertelefoon wordt bevolkt door een nieuwsgierig, ondernemend soort kinderen dat, dicht bij huis, van alles weet te ontdekken. Het is een boek voor jonge wijsneuzen die hun ogen niet in hun zak hebben en die overal kleine avonturen beleven.

Bijvoorbeeld door de macrokosmos als microkosmos te laten ervaren zoals in 'Eduard en de sterrenkijker': 'Eén stofje uit duizend/ in de kamer in het zonnelicht// Eén stofje in de kamer/ van een huis/ in een straat/ die in de

stad ligt./ Stad van een land in de wereld.// Zo klein als dat stofje/ op onze aarde./ Zo klein zweeft heel de aarde/ in het heelal.' Of door de lezer zich te laten verplaatsen in een vleermuis met diens kunst- en vliegwerk: 'Dat je zien kan, door dat te horen/ wat je tevoren hebt gefloten voor je uit./ Die radar raadt dan met je oren/ naar de echo van wat je fluit.// Met armen wijd door de straten scheren/ dat is wat ik van hem leren wou/ om rakelings blindelings terug te keren/ op de tast/ naar huis/ naar jou.'[16.]

Voor Wilmink doet in de bundel *Ze zeggen dat de aarde draait* waarin hij o.a. gedichten voor Het Klokhuis geschreven bundelde, een lantaarnpaal meer dan enkel maar voor licht zorgen; hij onderkent in de wijze waarop het licht van de lantaarnpaal de slaapkamer van een kind binnenvalt, een aloude bakerfunctie: 'Een beetje troosten is mijn taak,/ mijn lamplicht wiegt hem, tot Klaas Vaak/ hem overneemt.' De moeiteloze wijze waarop vandaag de dag energie het huis binnenstroomt, brengt hem tot de dankbare herinnering aan zijn kindertijd waarin diezelfde warmtebron uit de mijnen omhoog werd gehaald en in diverse vormen vervolgens het land in gebracht: 'Dat alles bracht de kolenboer:/ bedekt met kranten waren vloer/ en divanbed,/ als door die kromme zwarte Piet/ de eierkool en antraciet/ werd neergezet.' En recycling en de zorg voor het milieu in het algemeen via de glasbak bijvoorbeeld is voor hem nog een te onpersoonlijk slot: 'Daar stond ik en hoorde ik/ hoe eentje met een droge snik/ in stukken viel./ Zou er na deze boetepijn/ voor hem een flessenhemel zijn?/ Waar blijft zijn ziel?'

Een nietig stofje in de kamer, het onhandige gefladder van een vleermuis, de als vanzelfsprekend beschouwde warmte in huis of een fles die vol of leeg en aan opruiming toe is, krijgen aldus voor de lezer hun persoonlijke betekenis. Op die manier poëzie slaan uit de rots van de dagelijkse gebeurtenissen en dingen om ons heen is nog altijd vrij zeldzaam in de Nederlandse kinderpoëzie die met de Paroolgeneratie een rijke traditie kreeg van vooral nonsensicaal fantasistische gedichten en met de Stratemakeropzeegolf een wassende stroom aan lyriek als verwoording van kinderleed en kindergeluk[17.]. Met *Het Klokhuis* (en ook in Vrij Nederlands *Blauw Geruite Kiel* of in *De Zonnewijzer*-reeks van uitgeverij Holland) krijgt een lyriek kansen die is geënt op wat er in historisch, geografisch, fysisch of technisch opzicht apart en uniek is aan de werkelijkheid. In het voetspoor van het onderzoeksteam dat in *Het Klokhuis* een opvallende plaats inneemt en dat er steeds weer op uit trekt om onverwachte facetten van de wereld te leren kennen, vervult het Collectief de aloude kwartiermakersfunktie om het programma van een lyrische toets te voorzien. De lyriek die daaruit resulteert verschilt van die van *De Stratemakeropzeeshow* bijvoorbeeld omdat nu niet zozeer de kant van het kind gekozen wordt dan wel de kant van wat dingen voor het kind te betekenen hebben aan innerlijk en intimiteit. Behalve glorieuze dingen, ook de afgedankte restanten van de welvaartsstaat zoals de naam van het programma niet onopgemerkt laat. Maar formule en naam van het programma lijken ook veelzeggend en programmatisch voor een poëzie die erkenning vraagt voor het klokhuis van de realia.

'*Poëzie slaan uit de rots van de dagelijkse gebeurtenissen*'

Het plakboek als panopticum

Ter gelegenheid van de kinderboekenweek van 1976 maakte het Collectief in opdracht van de CPNB en samen met Fiel van der Veen *Het verdwenen plakboek*. Het thema ‘je eigen taal’ leidde tot een kleine semiologische verkenning van taal- en tekensystemen als treinkaartjes, verkeersborden, landkaarten, rooksignalen, morsetekens, geheimschrift en gebarentaal. Een reis van de hoofdpersoon, een

favoriete vorm van het Collectief, voert van een antiquair naar een Indianenreservaat en naar een ontmoeting met de Marokkaan Moestafa die het plakboek verscheurt en in zee gooit. Koosje maakt zelf een plakboek van de eigen belevenissen om niet met lege handen thuis te komen en het enthousiasme van de meester doet Ploegsma tot uitgave besluiten. Een doe het zelf boek en plakboek als panopticum van het universum aan tekensystemen.

Morgenrood voor Claartje

Het in 1979 als Boek van de Maand verschenen *Honderd Jaar Geleden* heeft een 19e-eeuws arbeiderskind tot hoofdpersoon. Claartje Haas symboliseert in een periode waarin de emancipatie van de arbeiders in Nederland nog op gang moest komen en kinderarbeid nog bij wet verboden moest gaan worden, dat je het lot ook in eigen handen kon nemen.

Het is het verhaal van de dochter van een veenarbeider in de Krieke in zuidoost Friesland, die nog geen vijf jaar oud haar moeder verliest. Vader Watze voedt haar op met hulp van de buren, Sjoeke en Imke Klaver, totdat het veen bij De Krieke geen werk meer biedt en hij bij de aanleg van een vaart in Drenthe aan de kost moet zien te komen. Voor Claartje vindt hij dan onderdak bij een oom en tante in Enschede. Op dat moment, ze is dan tien, begint haar levensverhaal.

Bij oom Koen en tante Stien ervaart Claartje aan den lijve wat een mond erbij betekent op een moment dat net een loonsverlaging is aangekondigd, maakt ze kennis met de aanvankelijke gezagsgetrouwheid van de arbeiders ‘als de heren er niet waren, wie moest ze dan aan het werk helpen’, met de doffe ellende van de kinderarbeidarbeid ('s morgens om 6 uur een natte dweil om wakker te worden), met het heimwee van de emigranten en de burenhulp bij ziekte, gebrek en achtervolging door de politie.

Staking

Haar levensreis wordt vervolgd als hulpje van oom Gerben, schipper op de binnenvaart. Anders dan oom Koen en tante Stien is oom Gerben een opstandige, niet onbekend ook met de gevangenis. Daar is zijn vertrouwen in de maatschappelijke orde er niet groter op geworden. De lading aan boord blijkt van helers afkomstig. Eenmaal in Amsterdam wordt Claartje meteen naar een kruidenier om boodschappen gestuurd, die haar met u aanspreekt en voor haar de deur openhoudt. Intussen is er op De Windhond politie aan boord en ontdekt door een diender kan ze nog maar op het nippertje ontsnappen, maar zonder de kostbare inkopen. Ze staat dan moederziel alleen in Amsterdam. In de tweede buiten doorgebrachte nacht raakt ze aan het ijlen. In die toestand treft Jan Hamer haar aan, scheepstimmerman die de mensen ‘lamlendig volgzaam’ vindt.

Met de introductie van de 14-jarige François, gymnasiast en zoon van een reder en een regentes van een weeshuis, komt Claartje in direct contact met een telg uit een gegoede familie die wel wist dat er arme mensen bestonden. ‘Zij zaten op zondag

achter in de kerk. Zijn moeder deed alles voor die mensen. Maar François had de armoe nog nooit van dichtbij meegemaakt.' François geeft haar leesles totdat hem de omgang met Claartje verboden wordt en Claartje vanwege het lenen van een hoed ontslagen wordt.

Inmiddels heeft Jan Hamer met zijn kameraden een vereniging van scheepstimmerlieden opgericht en vat hij de grieven van de timmerlieden in drie eisen samen: niet langer van vijf tot zeven maar van zes tot zes uur werken per dag, twee gulden loon in plaats van *f* 1,80 en niet meer allegaren, dus materiaal en gereedschap opruimen in onbetaalde tijd. Jan organiseert dan ook de staking en Claartje gaat de kinderen verzorgen als Jet Hamer inmiddels aan de tering is gestorven.

Twee jaar later, als Claartje aan het somberen is over het lot van de kinderen, omdat Jan alleen maar los werk als sjouwer heeft gevonden zoals zij zelf als wasvrouw, komt Jan thuis met de blijde boodschap dat hij bij een vriend van De Dageraad huizen gaat bouwen. Dan luidt de slotconclusie dat de staking niet voor niks is geweest, omdat er loonsverhoging en afschaffing van het allegaren is gekomen en hij van zoon Teun een prachtige scheepstimmerman zal gaan maken die met een tienurige werkdag nog tijd genoeg over zal hebben voor

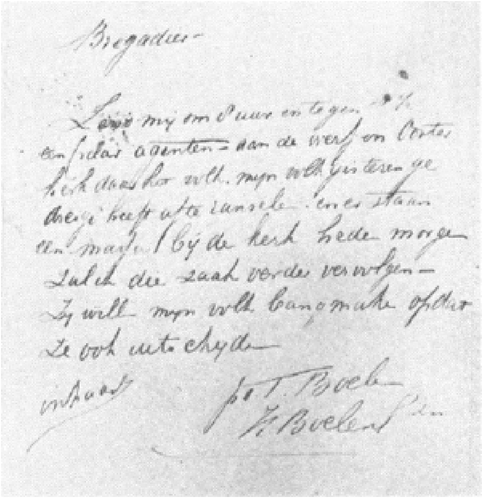
zijn kinderen en dan heeft Claartje nog maar een wens: ‘En geef me nou maar een zoen.’

Epische verdichting

Het levensverhaal van Claartje is het verhaal van haar volwassenwording in vele door de arbeid beheerste en getekende milieus in het veen, aan de vaart, in de textiel, aan boord van een beurtschip, in dienst bij een gegoede familie, op een scheepswerf of aan de wastobbe. Via epische verdichting van het lot van vele 19e-eeuwse arbeiders tot het levensverhaal van Claartje is het Collectief erin geslaagd een levend voorbeeld te geven hoe de arbeidersklasse zich wist te bevrijden uit de door uitbuiting, bedeling en armenzorg ontstane berusting.

Dat ontstaan van een klassebewust proletariaat noemt een historicus van de 19e eeuw als Brugmans naast de stijging van het looninkomen en het ingrijpen van de overheid die daarmee ook wat meer in zicht komen, een bepalende factor in de emancipatie van deze klasse.[18.]

Honderd Jaar Geleden is een meeslepend verhaal geworden dankzij de combinatie van een verrassende selectie uit historisch bronnenmateriaal en van mondelinge overlevering. Tot de historische bronnen die kennelijk tot inspiratiebron hebben gediend, behoort het prachtige egodocument *Herinneringen van een Friese Landarbeider* van Imke Klaver, het boodschappenlijstje dat Multatuli van Klaas Ris publiceerde en zijn brieven aan De Dageraad, en niet in de laatste plaats de boeiende studie *De eerste internationale in Nederland. Een onderzoek naar het ontstaan van de Nederlandse arbeidersbeweging van 1878 tot 1876* van Jacques Giele.[19.] Dezelfde politierapporten die Giele ontdekte en tot uitgangspunt van zijn studie maakte, dragen hier, zoals de ironie van de geschiedenis wil, bij aan het krediet van de arbeidersbeweging zoals dat ook de door werfeigenaars betaalde spionnen doen. Daarnaast hebben de schrijvers zich ook op orale overlevering gebaseerd. Ze hebben daarvoor de verhalen, liedjes en moppen zoals die door hun ouders, grootouders, ooms en tantes of goede bekenden verteld werden, verweven met dit levensverhaal van Claartje.



Briefje van de werfeigenaar T. Boelen aan de politie, 13 mei 1869. Illustratie uit Martin Schouten, 'De socialen zijn in aantogt'

Behalve uit het leven gegrepen verhalen en dialogen, biedt dit boek ook de intensiteit die tot stand komt wanneer goede vrienden een kleine persoonlijke stamboom aan het eigen bestaan meegeven. Wilmink brengt zijn geliefde Enschede in beeld met arbeiders en textielfabrieken, 'die nagels aan de doodskist van zijn vader'; Eykman verloochent met het portret van François zijn bourgeois-afkomst en zijn linkse domineeshart niet, Dorrestijn brengt het leven van de varende luyden in beeld, Pijlman verkent het Friese landleven en Riem laat het ontstaan van een georganiseerd Amsterdams proletariaat tot leven komen.

De adaptatie van het verleden van honderd jaar geleden voor kinderen van nu heeft het Collectief met groot succes weten te realiseren dankzij deze persoonlijke en historische toepassing van epische verdichting. Daardoor komt Claartje niet alleen langs alle plaatsen van Nederland waar de leden van het Collectief hun jeugd hebben doorgebracht of om andere redenen

zeer vertrouwd mee zijn, maar ook in zoveel verschillende omstandigheden waarin arbeiderskinderen toen moesten leven om, anders dan in een Bouquet-deeltje, niet met François maar in eigen stand te trouwen.

Die concentratie geeft aan het boek, hoe fictief ook in dat opzicht, een hoog werkelijkheidskarakter. De documentaire illustraties van Fiel van der Veen versterken samen met het authentieke fotomateriaal die uitstraling nog eens extra. Het geheel vormt een documentaire Bildungsroman die aan het verleden van de arbeidersklasse het reliëf geeft van een morgenrood voor alle hedendaagse Claartjes. En dat op een moment 'Toen Den Uyl er nog niet was', zoals de schrijvers het boek oorspronkelijk hadden willen noemen.[20.]

Op hol geslagen utopie

Het in 1989 verschenen boek *Een onmogelijke droom* is voor de IKON gespeeld door Peter van der Linden. Don Donkersloot trekt daarin als een moderne Don Quichotte met zijn Sander als Sancha Panchez ten strijde tegen hedendaagse wantoestanden als het kindvijandige onderwijs, het bedreigde milieu, het medische bolwerk of voor rijken gereserveerde atoomkelders. In plaats van krankzinnigheid voor de dolende ridder wacht voor de gemotoriseerde pantoffelheld aan het slot een lief. Maar ongeloofwaardigheid heeft zich dan al lang en breed eigen gemaakt van de lezer, vooral door de tofelemonentoon van linkseouwe-jongens-krentebrood in de analyse van wat er speelt in diverse sociale klassen en institutionele domeinen. Karel Eykman tekende voor de eindredactie en elk lid van het Collectief voor een hoofdstuk.

Sociaal-emotionele leerschool

Vrij snel na de *Stratemakeropzee*-show is het Collectief samen met Arie Rampen begonnen aan de leesseries *Gritter en zijn Vrienden* en *Om de Hoek*[21.]. Deze series willen de stigmatisering van het niveaulezen doorbreken:

> Want zodra je kinderen gaat opdelen in knappe koppen, grijze middelmaat en achterblijvers, ben je op een kwasi-moderne manier bezig een vorm van beoordeling en selectie toe te passen die atomiseert, kinderen als groep uit elkaar slaat en hen een bepaald stempel goed, middelmatig, dom opdrukt.'[22.]

In plaats daarvan wil het Collectief rekening laten houden met kinderen die een hekel aan lezen hebben of die met leesmoeilijkheden kampen. Ze doen dat met eenvoudige, maar spannend en goed geschreven verhalen, door liedjes en gedichten versterkt binnen een voor de kinderen herkenbare structuur.

Dat is de structuur van het stadsdeel waar de kinderen wonen en naar school gaan, de structuur van de school zelf en daarnaast het avontuur na school in de speelplaatsen

van de wijk, op de markt, in winkels en warenhuizen met een meer of minder behouden thuiskomst. En raken de kinderen thuis niet op hun gemak en dat is soms aan de hand ten gevolge van de conflicten die de ouders hebben dan kunnen ze op verhaal komen bij de patatbakker en ijscoman Gritter en de groenteman Kees Kabaal (*Om de hoek*). Daarnaast vinden ze warmte bij de leerkrachten in de verhalen die beurtelings rond één of meer van de kinderen spelen. Dat kan dankzij het stramien van de raamvertelling die het Collectief de ruimte biedt om elk kind een eigen omtrek te geven.

In de latere serie *Om de Hoek* zijn de karakters van de kinderen beter uitgewerkt dan in *Gritter en zijn vrienden*. Dat komt omdat elk kind in een van de delen de nadruk krijgt. De kinderen winnen er mee aan herkenbaarheid, ook omdat ze in pregnante situaties worden neergezet. Situaties als van Noor die haar plas niet op kan houden tijdens het bouwen van een toren in de zandbak, maar gelukkig door Achmed goed opgevangen wordt; of Achmed die regelmatig overhoop ligt met de gevreesde jongens van de melkboer, maar ook nieuwe vrienden maakt; Tineke die 's avonds en alleen in huis bang is, maar al heel gauw een heel dappere zelfstandige meid wordt; Menno die altijd met techniek, uitvinden en oude troep (volgens z'n moeder dan) bezig is, maar dat toch even loslaat om veel tijd verliefd door te brengen met zijn meisje; en Nellie die uit balans gebracht wordt door de dood van hun oude vriend, Kees Kabaal, maar ook trefzeker de show kan stelen

op een bonte avond tijdens een werkweek. Zo raakt de lezer vertrouwd met de kinderen van om de hoek (het is bijna hun achternaam), een solidair stelletje kinderen met elk apart heel eigen trekjes.

Die individueel verder uitgewerkte karakters - deels de winst van de adoptie van een kind door een van de leden van het Collectief - loopt parallel met de individuele ontwikkeling van het Collectief zelf. Aan het stramien van de raamvertelling met wat daarmee aan thematische variatie en aan mogelijkheden tot identificatie gegeven is, wordt zo nog een persoonlijke verdieping gegeven. De combinatie van uit het leven van de kinderen gegrepen verhalen en liedjes en gedichtjes die voor een ingekeerd moment van reflectie zorgen, maakt van leesonderwijs met *Gritter en zijn vrienden* en met *Om de Hoek* een sociaal-emotionele leerschool.

‘*een solidair stelletje kinderen met elk apart heel eigen trekjes*’

Pas op school

Zo wordt het ook ervaren. De leerling, Lies Risamasu, keek, toen ze in de zesde klas zat, bijvoorbeeld in een beoordeling van *Gritter en zijn vrienden* als volgt terug op de eerste kennismaking met deze leesserie:

> Het is het leukste dat de toestanden of problemen hetzelfde voorkomen in je eigen klas. In een van deze verhalen kwam er een nieuwe leerling bij. Die werd natuurlijk vreemd aangekeken. En zo was het ook bij mij in de derde klas. Toen ik van de basisschool *De Pottenberg* naar de *Maria Reginaschool* verhuisde. En als je dat verhaal leest, dan besef je ook hoe alleen je je voelt, als je zo nieuw bent. Dit is dus een leerzaam verhaal. En zo zijn de andere verhalen ook.

Het verhaal dat zo'n pijnlijk moment oproept heet ‘De Nieuwe Leerling’ en is van Fetze Pijlman. Daarmee opent na de introductie van personages en plaats waar de serie speelt in de vorm van een rijm van Willem Wilmink en een portret van Jansje Fluit *Gritter en zijn vrienden*. De onwennigheid van de lezer van een nieuwe serie boeken wordt zo die van de leerling op een nieuwe school.

De entree in de nieuwe schoolomgeving lukt aanvankelijk slecht: het sommen maken gaat trager dan op je oude school, op de speelplaats sta je moederziel alleen en in de gymles mis je je broekje. En de achtergebleven broek waarmee je je uit de nood helpt, is veel te groot, zodat je er tot dikke pret van de klas mee achter de bok blijft haken.

Tot overmaat van ramp verdwaal je tussen de middag en als je daarover in tranen uitbarst, ziet je nieuwe meester die toevallig passeert dat. Je schaamt je dood, maar hij beurt je weer wat op met een verhaal uit zijn jeugd waarin hij nog veel langer dan jij die morgen in een onderbroek te kijk stond. Bovendien laat hij je kiezen wat de klas 's middags mag gaan doen. Dat wordt dan tekenen waar je onder het sommen maken al over zat te dromen. En het schip dat je tekent, breekt het ijs in de klas, want al je klasgenoten komen kijken en willen weten hoe je toch zoveel van schepen te

weten bent gekomen. Je vertelt dat je vader op een werf werkt en je voelt je een kind met een bijzondere vader. Dat is de troost en de trots die dit verhaal geeft. En, Lies heeft groot gelijk, ook dat is leerzaam.

Jezelf als vergrootglas

In *Minima Moralia* heeft Adorno het aforisme genoteerd: ‘De splinter in uw oog is het beste vergrootglas.’[23.] Zo'n effect gaat bijvoorbeeld uit van een moedervlek in het volgende verhaal van Jan Riem waarop Hans Dorrestijn met een lied voortborduurt.

Het kind in kwestie, Ellie, stikt van de zenuwen als ze naar de schooldokter moet. Ze is bang dat hij haar moedervlek ziet, maar het valt mee: ‘De dokter stroopte de mouw van haar witte jurk op. “Ik heb er net zo een. Bijna op dezelfde plek. Kijk maar.” (...) Inderdaad. De dokter had er ook zo een. Bijna twee keer

zo groot als de hare. Toen moesten ze allebei heel hard lachen'.

Hans Dorrestijn doet er nog een schepje bovenop en voert de situatie ad absurdum. Hij zingt over 'Jansje Boerstoel uit Opveen / werd bemind door iedereen. // Ze was lief en blond en slank. / Haar stem was zilverig van klank. // En toch was Jansje haast nooit blij. / Ze lachte niet zo vaak als jij. // Want Jansje had een klein gebrek: / in haar lies een moedervlek.' Ze vraagt de dokter dat ding weg te nemen, maar: 'Bij de operatie ging iets mis, / zoals te doen gebruik'lijk is. // Jansje heeft nog maar één been, / maar haar moedervlek verdween.'[24.]

Zulke situaties zijn er meer. Zo hebben kinderen problemen met zuiver leren schrijven, leren fietsen, leren zwemmen, leren schaatsen (waarbij Ries Moonen Achmed laat opscheppen over het vele schaatsen dat hij in Turkije gedaan heeft met als gevolg dat hij afgaat: 'Ik dacht dat ze in Turkije zoveel ijs hadden.' 'Dat hebben we ook', zei Achmed. 'Maar ons ijs is veel zachter', met leren klok kijken, leren rekenen, leren spreken voor een stotteraar, met het leren kennen van de verhoudingen in Nederland en uiteraard ook met het leren lezen. Opnieuw is Achmed de klos en opnieuw weet hij zich eruit te redden, ditmaal met behulp van de juf. Hij kan nog niet zo goed synthetiseren:

> Achmed begint te lezen. Het gaat langzaam. 'ooo...mmm...aaa, oma. hhh...eeeff...t..., heeft. ee..nn. lll...eee...kk..k..., lekke.. sstt..oel.' 'Nee, dat is niet goed,' zegt de juf. 'Kijk maar eens goed wat er staat.' 'Kan het niet wat vlugger?' zegt Joke, die erg knap is. Achmed wipt van zijn stoel en rent even om zijn tafeltje heen. 'Zo vlug genoeg?' vraagt hij aan Joke en steekt zijn tong uit. De klas moet lachen. 'Lezen,' zegt de juf streng. 'Waarom moet ik nu lezen,' denkt Achmed. 'Ik kan het toch niet.' En het borrelt weer in zijn buik. Dan begint Achmed weer te lezen. 'Oma heeft een lekkere stoel. Een stoel bij het raam. Ach wat een lekkere stoel is het toch, denkt zij.' Nu leest Achmed veel vlugger. Maar dat komt omdat hij niet echt leest. Hij verzint maar wat. Iedereen in de klas wordt nieuwsgierig. Achmed wordt nieuwsgierig. Achmed gaat verder. 'Oma vindt de stoel zo lekker. Ze likt eraan. Ze neemt een hapje van de stoel.' De hele klas moet natuurlijk lachen. De juf moet eigenlijk ook lachen. Maar ze laat het niet merken. Ze kucht. Ze hoest. Ze snuift. 'Zo gaat het niet,' zegt zij. 'Je kan heel goed verzinnen. Je kan nog niet zo goed lezen. Maar goede verzinners houden van lezen, dus je zal het nog wel leren.'

Achmeds oma, illustratie: Bert Bouman

Dit verhaal is van Fetze Pijlman die zelf vanwege leesproblemen op de LOM-school gezeten heeft, zoals hij in een van de afleveringen van *J.J. de Bom, v.h. de kindervriend* te kennen heeft gegeven.[25.]

Kleine en grote gebreken

Diverse problemen worden aangesneden zoals het dragen van een bril, te lang zijn of juist te kort, de omgang met een mongool, standsverschil, ruzies tussen ouders tot echtscheiding toe, verliefdheid, bedreigde kameraadschap, verhuizing en het al of niet uitgenodigd worden voor een partijtje. Daarin komen de twee series met elkaar overeen. Achmeds familie moet heel wat sociale schroom overwinnnen om zijn klasgenootjes op een Turks maal te vragen, maar als de kamer dan toch vol zit begint vader trots te vertellen.[26.]

Deze aandacht voor wat op school en in het leerproces, de wijk of thuis problematisch kan zijn, laat een breed maatschappelijk perspectief zien dat evenzeer de zorg voor etnische minderheden als voor het geestelijk of lichamelijk gehandicapte kind omvat.

Daarnaast zitten de verhalen vol humor en slapstick en is er plaats voor de opwinding van het op stelten zetten van de klas bij de meester of diens vervanger, het wegpakken van iets in een winkel of op de markt, vechten op straat, belletje trekken, het op en neer blijven gaan met een roltrap in een warenhuis of het trekken van eindeloos veel nummertjes in een winkel om de juf achter de toonbank op haar nummer te zetten. En een idyllisch moment vertegenwoordigen onderwerpen als het circus, oude huizen, schoolreisjes, mooie kleren kopen, het verknippen van een spijkerbroek, het spelen in een zandbak, het krijgen van een nieuwe fiets of van een jong poesje, het spelen van verlossertje of verstoppertje en dromen of dagdromen.

Deze afwisseling in emoties rond zo'n breed scala aan leerzame en ontspannende momenten maakt het mogelijk om de kinderen in de klas weerbaar te maken tegen de eisen die de school en het leven aan ze stelt. Kinderen kunnen er alleen maar zelfstandiger en zelfbewuster van worden, terwijl ze tegelijkertijd aandacht voor elkaar leren hebben in dit sociaal-emotioneel leerproces dat hen in hun eigen cultuur aanspreekt. Hun voorliefde voor raadsels, moppen, sterke verhalen en graffiti wordt daarbij niet vergeten evenmin dus als verhalen uit de thuiscultuur van Surinaamse of Turkse kinderen.

De toets? Wie is dat?

Wie zo'n klimaat creëert, wil dat niet door toetsen laten bederven en ambitieuze kinderen worden een beetje in de maling genomen zoals in deze mop van Gritter: ‘Ik zat in de zesde klas. En achter mij zat een jongen. Die dronk een heel inktpotje leeg.’ Frits: ‘Met inkt?’ Gritter: ‘Vol met inkt.’ Frits: ‘Wat is er met hem gebeurd?’ Gritter: ‘Hij kon meteen naar het Atheneum.’ In het verhaal ‘Wat ga je worden?’ is de kritiek op de toets principieel. ‘Als jullie van school afgaan,’ zegt Gritter, ‘wat dan? Wat gaan jullie worden?’ (...) Jolanda wil graag naar de HAVO. Maar ze weet niet of ze dat wel haalt, met de toets. ‘De toets?’ vraagt Gritter, ‘wie is dat?’ ‘Dat is een soort van test,’ zegt Els. ‘Vroeger moest je doen wat vader wou,’ zegt Gritter, ‘en nou moet je doen wat de toets wil. Heb je zelf dan niks te willen?’ ‘Nee, Gritter,’ zegt Frits, ‘kinderen die vragen worden overgeslagen.’ ‘Ja,’ zegt Johan, ‘kinderen die niet vragen, worden ook overgeslagen.’[27.]

Verdraagzaamheid

Deze houding tegenover toetsen vindt zijn verlengde in gastvrijheid binnen de leesseries voor kinderen van etnische minderheden in de hoop zo tot raciale tolerantie bij te dragen. Dat is zeldzaam in regulier leesmateriaal. En het is zo hard nodig, wil opvoeding tot mondigheid ook in die zin bij Adorno aansluiten dat daarmee discriminatie wordt tegengegaan.[28.] De dicriminatie die in deze verhalen aan de orde

komt, is heel alledaags. Zo wordt bijvoorbeeld beschreven hoe Achmeds moeder in de winkel met de nek wordt aangekeken wanneer ze om aubergines vraagt en hoe oom Hasan op de markt bijna slaag krijgt, als hij 's lands wijs, 's lands eer eerst in pruimen wil knijpen, voordat hij besluit ze te gaan kopen. En het blijft niet bij de beschrijving van vormen van discriminatie waar overigens met trots op wordt gereageerd, ook de teleurstelling van emigranten wordt vol miskende eigenwaarde verwoord zoals in het lied van Wilmink: ‘Het Reisverhaal van Achmeds oma’, waarvan hier een paar strofen: ‘Ik had zo'n verlangen naar Holland te gaan,/ ik wilde zo graag, en ik kreeg het gedaan./ Nu zit ik de dag lang te breien./ Want als je op straat komt, en als je wat zegt,/ dan hebben ze haast en verstaan ze je slecht./ Zat oma maar weer in Turkije.// Ze eten hier vlees dat een Turk niet vertrouwt./ Er worden zo hoge gebouwen gebouwd,/ dat ze eerst nog heel diep moeten heien./ En het weer is zo kil en de huizen zo kaal,/ en Achmed mijn kleinzoon, is veel te brutaal./ Zat oma maar weer in Turkije.’[29.]

Deze inspanning om op je oude dag bij de kinderen en kleinkinderen te zijn eindigt in een generatieconflict en in persoonlijke verscheurdheid. Die familiale achtergrond geeft een extra

dimensie aan Achmed die ook de functie heeft van vertegenwoordiger van wat een etnische minderheid heet. Hij is sympathiek, behulpzaam, humoristisch (vaak onbedoeld) en de acceptatie en verstandhouding tussen hem en de anderen van om de hoek zou kunnen bijdragen tot meer begrip en verdraagzaamheid op grotere schaal.

Traditie als bron

Naar het voorbeeld van Scheepstra en Ligthart (*Ot en Sien*, *Pim en Mien*, *Dicht bij huis* en *Buurkinderen*) en van Annie M.G. Schmidt (*Waaidorp*) heeft het Collectief met *Gritter en zijn vrienden* en vooral met *Om de Hoek* het volle leven het schoollokaal binnengehaald met inbegrip van de volwassenen bij wie de kinderen dagelijks op verhaal komen.[30.] Kees Fens heeft het kind Wilmink getypeerd als:

> vooral een familie- en een buurtfiguur. Na Godfried Bomans is er geen Nederlandse auteur met zoveel ooms en tantes als Willem Wilmink. Die ooms en tantes leveren alle bewijzen voor de grandeur en misère van het menselijk bestaan (...). Maar de jeugd is niet alleen de familie, het is ook de straat, de buurt. En die is het centrum van Wilminks wereldbeeld. In een straat kent men elkaar, maar men is ook elkaars lotgenoot (...) en het zou mij niet verwonderen als veel kinderen denken dat Willem Wilmink bij hen in de straat woont.[31.]

Aart Staartjes,
foto: KIPPA

De ijscoman Gritter het bevestigt nog eens de karakteristiek van Fens kwam uit de buurt van Wilminks jeugd.[32.] Met die bijdrage aan die serie is, denk ik, het basisidee van het Collectief ontstaan om een sociaal rijk geschakeerde leesserie te creëren en het voorbeeld voor ook de andere leden van het Collectief om ook hun specifieke buurtherinneringen in te brengen.

Met name in *Om de Hoek* biedt het sociale van de buurt, van de klas en van thuis, en het emotionele van de belevenissen, gedachten, gevoelens en reacties van leeftijdsgenoten als Noor, Achmed, Tineke, Menno of Nellie kinderen de leerschool

van elkaars lotgevallen en die van sympathieke volwassenen als hun meesters, de fietsenmaker of groenteman Kees Kabaal. Wie ooit heeft meegemaakt hoe Karel Eykman het verhaal over de dood van Kees Kabaal voorleest met een brok in de keel, omdat hij daarbij opnieuw moet denken aan de dood van de illustrator van de serie, Bert Bouman (wiens dood de directe aanleiding vormde voor Kees Kabaals dood), beseft dat het Collectief dankzij epische verdichting de eigen ervaringen op het niveau van de kinderen uit de leesserie weet te brengen. Het Collectief volgt daarin de aloude *midrasj*techniek van vertellen waarmee Eykman als bijbelexegeet grondig vertrouwd is en de documentaire dramatische traditie van het epische toneel van Brecht met de afwisseling van vertelling en liedje net zoals af en toe al bij Ligthart en Scheepstra gebeurt en steevast in Waaidorp.[33.]

En dat alles om met *Gritter en zijn vrienden*, *Om de Hoek* en *Honderd Jaar Geleden* evenals met *De Film van Ome Willem*, *de Stratemakeropzeeshow* en *J.J. de Bom, v.h. de Kindervriend* aan kinderen een solidaire spiegel van de samenleving voor te houden en ze met poëzie via *Het Klokhuis* ontvankelijk te maken voor de geheimen van realia.

Zo'n wijds kinderlijk toekomstperspectief kon alleen maar ontstaan doordat de leden van het Collectief de handen in elkaar geslagen hebben en er ooit een televisieregisseur was als Frans Boelen die heil zag in deze ploeg van zes literair bescheiden schrijvers van teksten op bestelling. Hij heeft zich niet vergist, evenmin als Aart Staartjes die zich als aangever van het Collectief dan ook in de gebundelde poëzie met collega's als Harry Bannink of Joost Prinsen geëerd ziet met aanteke-

ningen als ‘naar een idee van Aart Staartjes’. En Aart Staartjes schreef de t.v.-successen in het begin van de jaren zeventig op zijn beurt al even bescheiden op het conto van het progressieve klimaat van Provo en Kabouterbeweging en van ‘De Hollandse Lente’.[34.] Dat nieuwe geluid van het Collectief is nog altijd niet verstomd.

Eindnoten:

1. Het kindertijdschrift, c.q. de kinderpagina van de krant als kweekvijver waar het literaire talent een eigen stem kan ontwikkelen, en als norm voor latere geschiedschrijving wordt vrij algemeen erkend. Zo wees Jeanne Roos in haar artikel ‘Annie M.G. Schmidt bij het Parool. 1 februari 1946- 1 september 1958’ op de wekelijkse kinderrubriek Het Parool Junior als ontstaansbasis voor haar kinderpoëzie (Bzzlletin, 149, sept. 1987, blz. 4-7). En ook Karel Eykman nam in zijn artikel ‘Gedichten om mee te spelen. Poëzie voor kinderen van 1950 tot nu’ als generatiebegrip voor de beschrijving van de na-oorlogse poëzie twee keer een kinderkrant als platform en een keer een t.v.-groep: de Paroolgeneratie, de Stratemakeropzeegolf en De Blauw Geruite Kielgroep. Zie verder Jos Staal en Gerard Tonen (red.), *De Blauw Geruite Kiel. Een bloemlezing van verhalen en gedichten uit de gelijknamige Vrij Nederland-rubriek*. Met een voorwoord van Karel Eykman. Groningen, Xeno, 1985
2. Harry Bekkering, ‘Van poesie tot poëzie Het kindervers’. In: Nettie Heimeriks en Willem van Toorn (eindred.), *De hele Bibelebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de Middeleeuwen tot heden*. Amsterdam, Querido, 1989, blz. 341-390
3. Zie voor een beredeneerde voorkeur voor de rederijkers, ook op ervaringen uit de tweede wereldoorlog geënt, Wilminks artikel ‘Een gulden spoor’. In: Jaap Goedegebuure, Piet Mooren en Herman Verschuren (red.), *De Toekomst Van Het Verleden. Boeken Geschiedenis Onderwijs*. Den Haag, NBLC, 1990, blz. 21-32
4. Josine van den Berg, ‘In gesprek met Willem Wilmink’. In: Bzzlletin 49 (okt. 1977), blz. 42-44
5. Een direct klankbord vormt het kinderpubliek bij de opname en uitzending van *De film van Ome Willem*, indirect was het contact vooraf met kinderen aan de produktie van de *Stratemakeropzeeshow. J.J. de Bom v.h. de Kindervriend* vroeg kinderen hun wensen en hun noden in brieven kenbaar te maken. En tenslotte was er natuurlijk het individueel overleg van schrijvers met kinderen zoals in het volgend voorbeeld: ‘Ik had wel vergaderingen met kinderen, met limonade en zo, over de liedjes. Soms brachten ze ideeën aan. Michiel over een kind dat niet naar school durft, omdat het verkleed is voor een feest. Van tevoren toets ik dingen aan ze. Vooral voor *De film van Ome Wilem*: dan merk je dat woorden voor kinderen soms andere dingen betekenen. Ik speel dan iets met poppen en dan speelt Rutger het na en daaruit komt dan de tekst. Van de week heb ik lekker met Michiel gegeten. Dat trek ik af voor de belastingen als een zakendiner; want hij helpt me aan ideeën, nietwaar?’ Ruud Engelander, ‘Willem Wilmink: Tekstschrijver is mijn mijn vak’. In: NRC-Handelsblad, 23-4-'76
6. Aan programma's ontleende teksten werden door alle dichters van het Collectief gebundeld. Hans Dorrestijn deed dat in *Je bent een liegbeest. Liedjes voor kinderen*, en in *Pieleman, pieleman. Liedjes voor kinderen*. Amsterdam, C.J. Aarts, 1975 en 1979; Karel Eykman in *De Liedjes van Ome Willem*, *Ruim je kamer op*, *Wie verliefd is gaat voor*, *De Watertelefoon* en *Lastige Portretten*. Amsterdam, De Harmonie, resp.1977, 1982, 1982, 1987 en 1989 en Willem Wilmink in diverse bundels, opgenomen in *Verzamelde Liedjes en Gedichten* en in *Ze zeggen dat de aarde draait*. Amsterdam, Bert Bakker, 1986 en 1988 en met muziek *Deze vuist op deze vuist. Liedjes uit de Film van Ome Willem*. Amsterdam, C.J. Aarts, 1984. Fetze Pijlman geeft geen uitsluitsel over eventuele herkomst van zijn poëzie uit zulke programma's.

34. Aart Staartjes, ‘Handjeklap bij de kindertelevisie’. In: Ad Kooyman en Suzanne Piët (red.), *Ze kunnen me niet horen, want er zit glas tussen. Kind en televisie*. Baarn, Ambo, 1979, blz. 101-112.

7. Frans Boelen (red.), *De Stratemakeropzeeshow. Teksten, tekeningen, foto's en liedjes uit 21 tv-uitzendingen*. Amsterdam, Assen-Born, 1973
Guus Luijters schreef in zijn artikel ‘De Stratemakeropzeeshow. Een vrolijke confrontatie met de verschrikkelijke wereld’ (Haagse Post, 29-9-1973): ‘De aflevering over poep en pies kwam de makers zelfs op een authentieke, ruim een week durende Henk van der Meijden-hetze te staan, waardoor de kijkdichtheid ogenblikkelijk met sprongen omhoog ging.’
8. Piet Mooren, ‘Vaak ontstaan gruwelijk snel de mooiste dingen. Een interview met Harry Bannink’. In: *En nu over jeugdliteratuur*, 1985, 2, blz. 41-44
9. Adriaan van Dis, ‘In gesprek met Willem Wilmink’. Spektakel (KRO), 24-11-'77
10. Zie Marjanneke in *Ruim je kamer op* met tekeningen van Joep Bertrams en hoor de grammofoonplaat *De Stratemakeropzeeshow*, Decca, 6499 457, 1973 met muziek van Harry Bannink.
11. Zie scenario van *De Film van Ome Willem*, afl. 87
12. Het belang van zulke teksten die Chukovsky topsie-turvies noemde, gaf hij als volgt aan: ‘Bij elke *verkeerde* voorstelling realiseert het kind zich wat de *goede* voorstelling is en elke afwijking van het normale versterkt zijn idee van het normale. Aldus krijgt het kind steeds meer waardering voor de eigen hecht gefundeerde kijk op de werkelijkheid. Het toetst zijn mentale moed voortdurend en het doorstaat die toets steeds met succes wat het zelfbewustzijn en het vertrouwen in de eigen intellectuele capaciteiten weer ten goede komt: een zelfvertrouwen dat hard nodig is om in de chaotische wereld niet ontmoedigd te raken..’ I will certainly not look for strawberries on the bottum of the sea!’
13. Willem Wilmink, ‘Extra. Een tekstschrijver over *Ome Willem*’. In: Vara-gids, z.j.
14. Zie scenario van *J.J. de Bom, v.h. de kindervriend*, afl. 11
15. Michel van der Plas, ‘Maar...’ In: Elseviers Magazine, 7-7-'79. De persiflage bleef niet onbeantwoord in de aantekeningen bij *De Verzamelde Liedjes en Gedichten*, c.q. *De Ballade van de Roversbende*: ‘Door Michel van der Plas aangehaald (...) om aan te tonen hoe de VARA-tv de jeugd tot criminaliteit pleegt aan te zetten.’
16. De gedichten werden opgenomen in *Lastige Portretten*.
17. Zie het onder 1 aangehaalde artikel van Karel Eykman.
18. Zie Prof. dr. I.J. Brugmans, *De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw*; *1813-1870*. Utrecht-Antwerpen, Aula-Boeken, 1967.
19. Imke Klaver, *Herinneringen van een Friese landarbeider. Enkele opgetekende zaken uit het jongste verleden*. Nijmegen SUN, 1974; het in Idee 451 afgedrukte huishoudboekje van Klaas Ris en de correspondentie met De Dageraad (Multatuli, *Volledig Werk* 3, blz. 74-148 en 11. Amsterdam, Van Oorschot, 1973 en 1977) en Jacques J. Giele, *De eerste internationale in Nederland. Een onderzoek naar het ontstaan van de Nederlandse arbeidersbeweging van 1868 tot 1876*. Nijmegen SUN, 1973.
20. Piet Mooren, ‘Wat ik maak is toegepaste kunst. Interview met Willem Wilmink’. In: Tegenspraak, sept. 1978
21. Zie Nel Teeuwen-Ophey, ‘Jeugdlectuur: enige leesseries nader bekeken’. In: Onderwijs & Opvoeding, jrg. 32, no 1., sept. 1980, blz. 30-32 en Dolf Verroen en Nel Teeuwen, ‘Interview met Arie Rampen’. In: Refleks 2. Den Haag, Van Lier/ NBLC, 1980
22. Peter van den Hoven, Karel Eykman, ‘Ik sta opgesteld als vliegende keep’. In: *Achter de keukendeur. Zestien gesprekken over jeugdliteratuur*. Den Haag, BZZTôH, 1980, blz. 205-239
23. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. Utrecht/Antwerpen, Spectrum, 1971, blz. 43
24. *De avonturen van Tineke en de kinderen om de hoek*, dl. 1. Baarn, Bekadidact, blz. 26-30.
25. Zie ook Fetze Pijlman, ‘Leesmoeilijkheden in een schriftcultuur’. In: P. Mooren en H. Verdaasdonk (red.), *Kinderen tot lezen stimuleren*. Tilburg, Zwijsen, 1983, blz. 192-201.
26. Zie voor de eerste keer dat in Nederland in een leesserie een hodjaverhaal verteld wordt: *De avonturen van Achmed en de kinderen om de hoek, deel* 2. Baarn, Bekadidact, blz. 48-64
27. ‘Gritters mop’ in dl. 5, blz. 31 en ‘Wat ga je worden?’ in dl. 6, blz. 48-50
28. Theodor W. Adorno, *Opvoeding tot mondigheid*. Utrecht/Antwerpen, Spectrum, 1971
29. *De avonturen van Achmed*, dl. 2, blz. 20-22
30. Anders dan in de leesseries *Ot en Sien, Pim en Mien, Buurkinderen* en *Dicht bij huis* (Sijthoff, vele drukken vanaf begin 1900) die nog uitsluitend met oer-Hollandse kinderen worden bevolkt en dan in *Waaidorp* (in 8 aparte deeltjes verschenen bij Wolters-Noordhoff en in twee kloeke bundels in licentie bij Querido) waarin af en toe een zwart jongetje te zien is, hebben in *Gritter* de Surinaamse jongen Glenn en in *Om de Hoek* de Turkse jongen Achmed een centrale plaats.

Het Collectief had met beide series dan ook de nadrukkelijke bedoeling om een bijdrage te leveren aan raciale tolerantie zoals in diverse interviews ook naar voren werd gebracht.

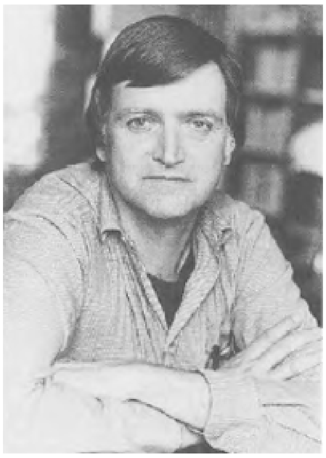
31. Kees Fens, 'Het Oosten komt altijd te kort'. In: Bzzlletin, 161-162, dec. 1988-jan. 1989, blz. 11-15; ook als aparte uitgave verschenen ter gelegenheid van het 12 1/2-jarig bestaan van Uitgeverij Bekadidact, 1 febr. 1989
32. Josine van den Berg, zie onder 6.
33. Exegeten en kathecheten prijzen Eykmans midrasjtechniek om bijbel en gelijkenissen te actualiseren met bijvoorbeeld de verloren zoon als bordenwasser in een hotel, mistroostig op een vuilnisemmer; ze vinden dat een uitstekende manier om kinderen de bijbel als van deze tijd te laten ervaren. In het al aangehaalde interview met Peter van den Hoven neemt Eykman het bovendien tegen de officiële kerk in op voor ploegenwerkers, slechtbetaalde sjouwers, armen en underdogs. En in dat gesprek ontleent hij langs die lijnen ook inspiratie aan de parabels van Brecht in diens boek *Me-ti, boek der wendingen*. Nijmegen, SUN, 1976

Fetze Pijlman
‘Ik zou wel onder deze bladzij willen zijn’*
over Karel Eykman

De eerste keer dat ik bij Karel Eykman op de stoep stond, was ik behoorlijk nieuwsgierig. Ik had bij de naam Karel Eykman associaties met jongensachtig, spontaan. Dat kwam misschien wel door de jongensachtige manier waarop Aart Staartjes zijn bewerkingen van bijbelverhalen op de tv vertelde. Verhalen die ik kende in een beschaafde en sacrale taal. ‘Kom maar boven,’ zei hij. Het trappenhuis was behangen met posters van schilders, zoals Lucebert, Elburg en Moesman. Ik had zijn adres gekregen van mijn vriend Willem Wilmink, die overspannen was en daardoor niet mee kon schrijven aan een serie leesboeken voor de lagere school. Ik zou hem vervangen. Zo kwam ik boven bij Karel Eykman als sollicitant in de vacature Wilmink.

Op zijn werkkamer legde hij uit wat de bedoeling was. Ik luisterde maar keek intussen nieuwsgierig rond, ontdekte in zijn boekenkast theologische boeken, zoals Karl Barths dogmatiek, reusachtige witte dikke boeken, naast vrolijke moderne kinderboeken. Ook keek ik voortdurend naar zijn manier van doen en luisterde naar zijn manier van spreken, soms vlug, dan weer stokkend, alsof de woorden geboren moesten worden. Hij dacht en sprak tegelijkertijd. Zijn handen deden mee met wat hij beweerde. Soms gaven ze een kader aan, dan weer een afwijzing of een samenhang etc.

En terwijl ik luisterde en keek, zag ik dat hij tien jaar ouder was dan ik. Hij had het begin van een plooi in zijn nekhuid. Hier en daar wat grijs haar, en terwijl ik dat zag, zag ik ook het soort jongen dat hij moest zijn geweest: geestig, een beetje opgewonden, brutaal, maar niet onverstandig. Heel eventjes maar, want dan was het weer weg, en zat daar een volwassen intellectueel die mij een opdracht mee naar huis gaf: schrijf maar een verhaal. Dat jongensachtige en vooral die manier van praten vind ik nog steeds karakteristiek voor Karel en voor zijn werk. Op vergaderingen van het Schrijverscollectief wordt heel wat besproken en daarin heeft Karel een belangrijke rol. Hij is in staat de lijn in inhoudelijke discussies vast te houden en te leiden naar de praktijk van het schrijven, ondanks de wilde gedachtesprongen en persoonlijke associaties die uit zo'n gesprek voortkomen.



* uit: *Voor wie dit leest* van Leo Vroman.

Hij is ook meer dan iemand anders binnen het Collectief op de hoogte van jeugdcultuur en jeugdliteratuur. Hij denkt en werkt vanuit de inhoud, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Jan Riem, die meer vanuit het effect werkt. Een humoristisch effect bijvoorbeeld, of (bij Willem Wilmink) een ontroerend effect. Voor Karel, lijkt het, wordt de vorm bepaald door de toon waarop iets gezegd wordt. De persoonlijkheid van iemand die zich uit door de manier waarop hij of zij iets zegt. De directheid van de uiting en de oprechtheid van de emotie lijken voor Karel Eykman de waarde van een tekst te bepalen. Een goed voorbeeld van een dergelijke werkwijze is zijn bekroonde Jeugdboek *Liefdesverdriet* waarin een meisje in fasen haar verdriet over een uitgeraakte liefde uit in haar eigen taal. Voor Karel Eykman is schrijven praten op papier, zoals hij dat zelf wel eens genoemd heeft. Het gaat ergens over als je praat. Bij hem gaat het vaak over tegendraadse zaken; een meisje dat jongensavonturen onderneemt en een oud mens met jeugdig elan (de hoofdrolspelers uit *Detectivebureau De Helpende Hand*) of een vogelverschrikker die te verlegen is om vogels weg te jagen. Daarin is hij ook jongensachtig, hij gaat in tegen de zogenaamde redelijkheid, nuttigheid. Hij heeft plezier in het omkeren, en als hij daarover praat op papier, vind ik dat plezier aanstekelijk.

Karel Eykman
Gedicht

Mus in Artis

Hee stelletje stomme mussen
wat doen jullie daar tussen
nijlpaard, luipaard, paard en gnoe?
Hee, stelletje stomme spreeuwen
wat doe je tussen leeuwen
zeeleeuw, zeehond en zeekoe?
Hee, stelletje stomme duiven
wat loop je daar te schuiven
tussen koala, kameel en kaketoe?

Ik weet dat het leven hard is
op straat in de stad, buiten Artis,
geen goed gevulde buidel zoals bij kangoeroe.
Maar je bent niet genoeg merkwaardig
niet eigenaardig, bezienswaardig
voor tralies en wat apenootjes toe.
Mijn zoon gaat zich al minder voor beren
en meer voor jullie interesseren
dus doe me een lol en ga terug naar moeders toe.

Karel Eykman
Vrienden, nooit geweten
voor Aart Staartjes

Eerlijk gezegd vertrouwde ik hem in het begin niet zo. Ik was net op die nieuwe HAVO en daar zaten nogal wat van die kakkers. En hij, Karel dus, was daar één van. Altijd met van die artistiekerige ingewikkelde praatjes, zoals wij thuis nooit praatten.

Aart Staartjes, foto: NOB

Zeg maar gerust dat hij een eigenwijs sekreet was, dat is hij nog steeds trouwens, vertel mij wat. Breek me de bek niet open. Maar je weet hoe dat gaat. Hij was goed in vakken waar ik niet goed in was, Nederlands en zo, en andersom, dus als je samen huiswerk maakt is dat wel handig. Bovendien speelden we alletwee in het toneelstuk voor de slotavond van school en de leraar die dat regisseerde werd gek van ons, want wij hielden ons niet aan de tekst, dus dat was nogal grappig. Ook wel eens ruzie gehad hoor, want het is zo'n eigenwijs sekreet, die niet kan hebben dat ik nu eenmaal altijd gelijk heb. Maar toen, op werkweek met de klas, ik weet het nog goed, zaten we samen achter hetzelfde meisje aan en hij wist hoe je over het dak 's nachts in de meisjesslaapzaal kon komen... Om een lang verhaal kort te maken: het gaat je niet aan hoe het verder ging, maar we hebben achteraf zo vreselijk gelachen toen. We kwamen niet meer bij. Het viel me toch van hem mee, ik had altijd gedacht dat het niets voor hem was, dat soort geintjes.

En laatst stond iemand slap te ouwehoeren over Karel, dat hij zo'n eigenwijs sekreet was, ik wérd me in enen toch kwaad! ‘Zeg dat nog eens als je durft!’ riep ik. ‘Hoezo, is dat je vriend soms?’ zei die ander nog. ‘Wat denk je,’ zei ik. Maar ik dacht: verdomd, dat zou best eens zo kunnen zijn.

Gek is dat, dat je al jaren elkaars beste vriend bent en je hebt het nog nooit hardop gezegd.

Karel Eykman
Een tik tegen de werkelijkheid

Aan grote woorden heeft Ries Moonen een hekel, het Kind hoeft niet zo nodig beschermd te worden maar het is wel leuk wanneer er in verhalen wraak wordt genomen. Karel Eykman overeen schrijver die alleen in opdracht kan schrijven.

Het was, herinner ik me, op een vergadering van het Collectief over de schoolmeesterserie *Om de hoek*. We hadden allemaal ons best gedaan om een lief, grappig, warm, maar realistisch verhaal te maken, behalve Hans Dorrestijn natuurlijk, die had weer knettergekke nonsens geschreven. Dat gaf verder niet, we legden dat verhaal gewoon in de mond van marktkoopman Kees Kabaal, een personage in onze serie aan wie fantastische onzin wel toevertrouwd was.

Maar toen ging Ries een verhaal voorlezen dat we wel geestig vonden, alleen konden we het met geen mogelijkheid in ‘Om de hoek’ passen. Het was een stripachtig verhaal over Jetje die overal per ongeluk de grootste chaos veroorzaakt, terwijl de ouders daar bewonderenswaardig laconiek onder blijven. Het was niet realistisch, niet fantastisch, het zat daar ergens tussenin. De werkelijkheid had een tik meegekregen, zodat je onder het lezen op het verkeerde been werd gezet. Die verhalen zijn in de Blauw Geruite Kiel in *Vrij Nederland* terecht gekomen en later is daar Ries zijn enige boek van gemaakt, *Een stoel met losse pootjes*, waaruit het volgende fragment:

> (Jetje heeft rolschaatsen gekregen, maar ze valt meer dan ze rijdt of staat: BOEMS!)
> ‘Je lijkt wel van gummi,’ zei Gerard, ‘je stuitert.’
> ‘Ik heb overal blauwe plekken,’ zei Jetje, die stond te steigeren op haar schaatsen. Maar nu viel ze gelukkig in het gras.
> ‘Je rolschaatsen zijn te klein,’ zei Carla.
> ‘Nee,’ zei Jetje, ‘ik geloof eerder dat mijn laarzen te groot zijn.’
> ‘Waarom heb je dan van die grote laarzen?’ vroeg Joep.
> ‘Omdat mijn voeten er anders niet in kunnen,’ zei Jetje.
> ‘Zo kun je niet rolschaatsen,’ zei Gerard.
> ‘Welles,’ zei Jetje. ‘Laten we doen wie het eerst bij de hoek is.’
> Iedereen schoot weg, maar Jetje bleef achter een bank haken. Hup, daar lag ze.
> Jetjes moeder, die net uit het raam keek, zei: ‘Jetje speelt rotte appeltje.’
>
> ‘Valt ze nog steeds?’ vroeg haar vader.
> ‘Ja,’ zei haar moeder. ‘Echt rechtop staan heeft ze vanmiddag nog niet gedaan. Ze wankelt alleen maar.’
> ‘Ze is net zo'n type als ik,’ zei haar vader.
> ‘Haar rolschaatsen zijn te klein,’ zei haar moeder.
> ‘Ze groeit te hard,’ zei haar vader.
> ‘Laten we maar andere rolschaatsen voor haar kopen,’ zei haar moeder.

Twee dagen later zat Jetjes vader de krant te lezen. Ineens hoorde hij BOEM!
Hé, dacht hij, dat is Jetje.
'En ik heb haar net nieuwe rolschaatsen gegeven!' riep hij naar haar moeder, die in de keuken stond.
'Jawel,' zei Jetjes moeder. 'Maar Jetje is nu bezig met een fiets. En die fiets is veel te groot voor haar.'
Boem! ging het buiten.
Ze hoort ook niet op jouw fiets,' zei Jetjes vader.
'Nee,' zei haar moeder, 'maar ze is op jóúw fiets.'
'Wat! Mijn fiets? Een herenfiets!'
'Ja, met haar been onder de stang door.'
Boem! ging het buiten.
'Vreselijk!' zei Jetjes vader.
'Jetje kan een hoop hebben,' zei haar moeder. 'Ze is van elastiek.'
'Jetje wel, maar mijn fiets niet,' zei haar vader. 'Het zal er wel op neerkomen dat ik morgen op de rolschaatsen naar mijn werk moet.'
En zo gebeurde het ook.

‘Ik houd nu eenmaal van een andere realiteit,’ zegt Ries daar zelf over, ‘de alledaagse werkelijkheid is al saai genoeg. Het heeft te maken met chargeren. Dat is niet om Jetje of haar ouders belachelijk te maken. Aan de basis van die verhalen staat de solidariteit door dik en dun tussen ouders en kind. Wat voor rampen Jetje ook aanricht, vader en moeder blijven vierkant achter hun kind staan. Juist omdat dat in werkelijkheid niet altijd het geval is, is het van belang dat het in boeken wel gebeurt. In mijn meer realistische verhalen voor *Om de hoek* en *Gritter* heb ik ook geprobeerd een wereld te scheppen waarin kinderen in de klas het onderling naar hun zin hebben, een bepaalde jofele sfeer bij wijze van uitvalsbasis. Ik weet ook wel dat daar kritiek op was (uit de hoek van linkse Pabo's, met name omdat we te soft zouden zijn en de discriminatie van etnische minderheden verdoezelen, K.E.) maar ik hecht daar nu eenmaal sterk aan. Je zal mij geen grote woorden horen gebruiken als Warmte of Geborgenheid en ik heb ook helemaal niet het gevoel dat wij het Kind zo nodig moeten beschermen, maar je wilt in je verhalen wel iets van wraak nemen tegen de grote bekken. Zo heb ik het verhaal geschreven van dat stotterende jongetje dat in de winkel wordt weggedrukt. Anderen dringen voor terwijl hij toch een nummertje had getrokken uit de bonnetjes-automaat. Om iets terug te doen trekt hij wel vijftig nummertjes tegelijk, zodat de zaak in het honderd loopt. Daar heb ik plezier in, de minst grote bekken verliezen het meestal in het leven, maar niet in zo'n boek.’

> ‘*Er zal bij mij wel geen innerlijke noodzaak zijn. Ik kan mezelf geen opdracht geven*, *ik ben geen literair schrijver*.’

Simpel en effectief

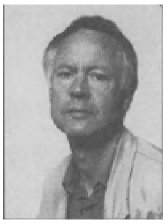
In zijn werk voor televisie gaat Ries nog verder. Door konsekwent redenerend de zaken om te keren weet hij met ijzeren logika de wereld van de volwassenen aan de kaak te stellen. Om een voorbeeld te noemen uit een van de eerste *Stratemakeropzee*-shows: Kind moet vroeg naar bed en niet zeuren over bang zijn in het donker. Vader en moeder voelen zich in de stille huiskamer niet op hun gemak met die gierende wind buiten, zetten zowel de radio als de televisie hard aan en klampen zich voor alle veiligheid aan elkaar vast. Dan komt het kind beneden, het kan niet slapen vanwege het lawaai.

Dat is typisch Ries. Als er een professor is die kan aantonen dat de blikopener eerder dan het blik is uitgevonden, of een klein meisje zegt tegen haar moeder: ‘Mamma, dit is nu tante Jet, geef tante eens een handje’, dan kan je er donder op zeggen dat hij dat geschreven heeft. Niet het absurdisme van Hans Dorrestijn, geen Pinterriaanse dialogen zoals van Jan Riem en evenmin het emotionele, weemoedige, literaire van Willem Wilmink, Fetze of mij. Het ziet er heel simpel en voor de hand liggend uit, maar het is wel effektief.

‘Ik heb de neiging om intellectualistisch, rationeel te schrijven,’ zegt hij, ‘ik heb ook opdrachten nodig en deadlines, vaste personages waarvoor ik teksten moet maken én ik moet weten hoe het betaald wordt, anders komt het er niet van. Dus er zal bij mij wel geen innerlijke noodzaak zijn. Ik kan mezelf geen opdracht geven, ik ben geen literair schrijver. Ik heb zo nu en dan wel eens een scène gemaakt die heel mooi

geschreven was, over een man die in een Volkswagen veranderde bijvoorbeeld, maar het werkte niet. Het was te

goed geschreven om speelruimte te laten voor de akteur. Bovendien ging het over de hoofden van kinderen heen.’



Ries Moonen

Zijn achterdocht tegen eigen literaire pretenties bevalt me wel. Toch vind ik dat hij zich ook niet te bescheiden op moet stellen. Hij kan het best, als hij maar durft. Hij is in staat prachtige, ontroerende teksten te maken, bijvoorbeeld die scène van een blinde, waar Joost Prinsen zo enthousiast over was. Iemand raakt verdwaald door opkomende mist en een blinde leidt hem terug. Heel geserreerd legt de blinde uit hoe hij kan ‘zien’ door scherp op geluiden en geuren te letten. Zo heeft hij een opmerkingsgave ontwikkeld waar zienden nog veel van kunnen leren. Maar als ik Ries vertel, hoe knap ik dat van hem vindt, wimpelt hij dat glimlachend weg. ‘Ik vind het zelf op de rand van sentimenteel en ook nogal moralistisch. Jongen, ik zweer je, ik zou zo honderd tranentrekkers kunnen maken, proza-smartlappen, maar ik zou me rotgeneren.’

Natuurlijk, juist door zijn koele aanpak is hij een onmisbaar element in het Collectief, maar toch zou ik willen dat hij zo nu en dan eens wat heftiger uit durfde te pakken. Als hij nou eens wat sentimenteler werd, dan beloof ik, dat ik wat ingetogener zal schrijven. Doen?

Ries Moonen
Bijzondere uitstraling

(Een deel van een college-zaal, liefst amfitheatergewijs. De hoogleraar achter een soort werktafel, zoals in een natuurkundelokaal.)

Professor: Inderdaad, straling, dat is makkelijker gezegd dan gedefinieerd. En de definitie, de formule, daar gaat het om in de natuurkunde. Wat is straling... Is er iets, juffrouw, u zit zo vreemd naar me te kijken?

(De hoogleraar straalt minachting voor de studenten uit. Op de eerste rij zit een studente gebiologeerd en verheerlijkt naar hem te kijken.)

Studente: O nee, professor. O ja. Nee, gaat u alstublieft door.

Professor: U zou moeten zeggen wat u bedoelde, ja of nee. Exactheid! Maar dat is misschien te veel gevraagd. Studeren ja, maar elementaire kunde, nee. Straling dus.... Maar nu zit u weer zo eigenaardig naar mij te kijken, juffrouw.

Studente: Ja professor. Ik bedoel, nee, er is niets. Of eigenlijk wel. Trekt u zich maar niets aan van mij, professor.

Professor: Als u iets wilt opmerken, moet u dat zeker doen. Stoort u zich vooral niet aan mijn betoog.

Studente: Nee professor, ik wil u vooral niet storen.

Professor: U stoort mij niet. U kunt mij niet storen. Zelfs u niet, juffrouw, met uw gestaar. Hebt u wel eens gehoord van het echtpaar Curie?

Studente: O nee, professor.

Professor: Niet? Dat verbaast me nauwelijks. U kijkt anders, juffrouw, alsof u...nou ja, laat maar.

Studente: O professor...

Professor: Het echtpaar Curie hield zich bezig met het onderzoek van uranium en ontdekte een onbekende kracht, een straling.

Wat is straling? Neem ik deze slang en draai ik deze kraan open, dan komt er een gerichte bundel energie, een straal... *(Hij heeft de waterstraal op een dommelende student op de derde rij gericht, die nu wakker schrikt)*

Professor: Zo jongeman, ook bij de les? Energie dus, uit een bron, zoals deze straal uit een energiebron kwam, in casu de kraan. Een zeer gevaarlijke energiebron soms, zoals... Juffrouw, nu zit u me weer zo aan te kijken.

Studente: Professor, ik kan het niet helpen, u biologeert mij.

Professor: Ik doe wat?

Studente: U heeft zo'n uitstraling, ik weet het niet, ik kan het niet verklaren, maar ik kan me er ook niet aan onttrekken, het is sterker dan ikzelf.

Professor: Uitstraling zegt u?

Studente: Ja, het spijt me.

Professor: Kom, kom. Ik geeft toe, in uw blik is ook iets... tja, toch iets als een dwingende kracht, een uitstraling. Ik moet steeds uw kant uitkijken, of ik wil of niet.

Studente: Ik wil u echt niet hinderen.

Professor: U hoeft uzelf niets te verwijten. *(Hij gaat bij haar staan, kijkt haar diep in de ogen)*

Studente: Die ogen van u.

Professor: Vlak die van u ook niet uit. Dames en heren, het college is afgelopen, u kunt gaan. En wat ons betreft, juffrouw, mijn opvatting is dat de wetenschappelijke discipline van ons vraagt dit onderzoek voort te zetten. Ik bedoel, straling is ons onderwerp, nietwaar?

Studente: Professor...

Professor: Eerst samen een hapje eten en dan gaan we dit eens helemaal tot op de bodem uitzoeken. Nietwaar?

Studente: O ja, professor....

Remco Ekkers
Het kind levend gehouden

De dichter is zo dom als het kind dat hij was - en het liefst blijft hij zich zo dom houden. De leden van het Schrijverscollectief zijn stuk voor stuk even dom, maar allemaal op een andere manier. Remco Ekkers plaatst ze naast elkaar en laat de verschillen zien.

In veel bibliotheken staat nog steeds een eenzame plank met een bordje: rijmpjes, gedichten, versjes. Naast de *Versjes uit de oude doos* staat soms een bundel van Vasalis, naast Dorrestijns *Bloeddorstige badmeester* staat Deelder. Men weet er nog niet zo goed raad mee: met gedichten voor kinderen, jongeren. Maar ja, Wilmink, Eykman, Dorrestijn en Pijlman, de dichters van het Schrijverscollectief, zijn na enig gezoek wel te vinden. Veel van hun gedichten zijn geschreven als liedjes in de passende vorm: strofebouw, metrum, eindrijm. Die vorm heeft alles te maken met de snelle verstaanbaarheid die de tv eist. Het gevaar van de vorm is rijmdwang en het voorkomen van stoplappen.

Deze dichters staan inhoudelijk voor een vernieuwing van de jeugdpoëzie na Han G. Hoekstra en Annie M.G. Schmidt en vanaf 1967 Hans Andreus. De laatst genoemde had al faam verworven in de poëziewereld van de volwassenen, maar hij nam het standpunt in dat er geen principieel verschil is tussen kinderpoëzie en poëzie voor volwassenen. De volwassen dichter heeft, als het goed is, het kind in hem niet vergeten. Creatieve onbevangenheid is voorwaarde voor het schrijven van poëzie voor alle leeftijden.

Verschil met vorige generatie

Had Schmidt zich in haar werk opgewekt solidair verklaard met het kind en daardoor vaak gekozen voor wat Eykman noemt anti-autoritair kind-anarchisme, Hoekstra en Andreus schreven vanuit een kinderlijke positie over minder vrolijke gebeurtenissen: ziekte, eenzaamheid, vervuiling - zonder echter zwaar op de hand te worden.

De dichters van het Schrijverscollectief kiezen eveneens voor het kind, voor zijn belevingswereld. Het verschil is - in overeenstemming met de tijdgeest - dat de sprookjeswereld uit beeld verdwijnt. We kunnen dat ook constateren in het jeugdtoneel. De mythe, de fantasie maakt in de jaren zeventig plaats voor sociaal-realistische waarnemingen. De taal wordt gewoner, alledaagser en de dichters kiezen nadrukkelijk voor het vocabulair van hun lees- en kijkpubliek. Sociale en daarmee samenhangende individuele problemen worden beschreven zonder er doekjes om te winden. In veel gezinnen mochten de kinderen niet kijken naar de *Stratemakeropzee*-show. De kinderen zouden maar op slechte gedachten komen of ze zouden kunnen denken dat het allemaal maar mag: vloeken, openlijk spreken over seksualiteit, twijfelen aan het bestaan van God, kritiek hebben op het gezag, de waanzin laten zien van de oorlogsindustrie, het potsierlijke van autoritaire volwassenen.

Liedjes - gedichten

De dichters van het Schrijverscollectief schreven voor de *Stratemakeropzee*-show de teksten van de liedjes. Is er een wezenlijk verschil tussen gedichten en liedjes? Zou je de gedichten van Bredero of Hooft niet zo mogen noemen omdat ze gezongen werden? En wat te denken van het Egidiuslied? Mogen we dat geen (prachtig) gedicht noemen?

Traditioneel zijn gedichten er om gezongen te worden of zijn ze tenminste geschikt om op muziek gezet te worden. Hiermee hangt natuurlijk het traditionele karakter van de dichtvorm samen: versvorm, strofenbouw en metrum, terwijl ook het eindrijm een functie heeft bij het zingen. De dichtvorm buit de muzikale aspecten van de taal uit. Pas met het vrije vers

is er een scheiding gekomen tussen stillezen en zingen. Maar ook het vrije vers wil klinken!

Natuurlijk zal het vrije vers, zeker als het een meer hermetisch karakter heeft, niet in één keer, uitsluitend gehoord, begrepen worden. Dat is geen reden om voorleeslessen te vermijden. Het gedicht verlangt altijd naar de menselijke stem. Een gehoord gedicht kan het verlangen oproepen naar rustige herlezing, naar geduldige overweging van elkaar verduidelijkende woorden, maar ook een zogenaamd lied wil wel eens rustig worden bekeken.

Willem Wilmink

De dichters van het Schrijverscollectief schreven liedjes die ook gedichten genoemd mogen en kunnen worden. In *Gritter en zijn vrienden*, een leesboek voor de basisschool, publiceerde het Schrijverscollectief verhalen en gedichten. Veel van die gedichten zijn eerder gezongen in de Stratemakeropzee-show. Een voorbeeld is ‘Visite uit de hemel’ van Willem Wilmink, of het bekende ‘Frekie’. In de bloemlezing *Het kind is de vader van de man* staan ze in de afdeling liedjes, maar het verschil is toch eigenlijk alleen dat de ‘liedjes’ ooit op muziek zijn gezet en de ‘gedichten’ niet. Soms zijn die daarvoor te kort, soms hebben ze een te onregelmatige strofenbouw, soms is er door toevallige omstandigheden eenvoudig geen componist mee aan het werk gegaan.

‘*De woede van vroeger kan nog boven komen*’

Vele liedjes of gedichten van Wilmink zijn opgenomen in het collectieve bewustzijn en ze zullen net als ‘Hoor de wind waait door de bomen’ nog vele generaties door klinken. Bladerend in *Het kind is de vader van de man* verbaas ik me over het aantal bekende teksten. Ik zoek een gedicht dat kenmerkend is voor Wilmink en dat toch niet al te bekend is. Ik vind het in *Gritter en zijn vrienden*:

De klok gaat me te vlug

Nú al tijd? Nu al naar binnen?
't Hoeft voor mij nog lang niet, hoor.
Maar de school gaat al beginnen,
en we gaan de schooldeur door
achter meesters brede rug.
De klok gaat me te vlug.

Ja. Te vlug. En als ik meedoe
aan een leuke rekenles,
nou. Dan ben ik aan som 2 toe,
en de rest is aan som 6.
En dan gaat ineens de bel.
De klok gaat me te snel.

Soms vertelt de meester grappen,
en dan lacht de hele klas.
Ik kan dat zo gauw niet snappen:

's nachts in bed, dan lach ik pas.
Dan begrijp ik alles wel.
De klok gaat me te snel.

Alles wat de anderen kunnen,
kan ik ook. Maar ik ben traag.
't Lijkt wel of ze 't me niet gunnen
als ik ook een keer wat vraag:
'k hoor gelach achter mijn rug.
Maar dat vergeet ik vlug.

Later maak ik schilderijen,
waar ik heel lang over doe.
Mensen komen, hele rijen,
daarvoor naar 't museum toe.
Dacht je dat er íemand vroeg:
‘Maakte hij dat snel genoeg?’

Langzame boom, hard hout

In dit gedicht vind je de troost die Wilmink zijn publiek wil geven, mededogen met intellectuele traagheid en de troostende gedachte van een (artistiek) talent. Opvallend is de keus van het adjectief ‘leuke’ in strofe 2, vers 2. ‘Saaie’ had metrisch ook gekund, maar deze ik heeft overal wel aardigheid in, het gaat hem alleen te snel. Misschien is zijn talent nu juist

gelegen in de geconcentreerde, rustige aandacht. Langzame bomen geven hard hout. Hij heeft gevoel voor humor, maar moet de zaak nog eens rustig overdenken. Hij weet wat de volwassenen van hem zeggen, achter zijn rug: 'Het is een aardige jongen, maar hij is een beetje traag.' Zijn wijsheid blijkt duidelijk uit zijn visie in de laatste strofe.

De schrijvers van '100 jaar geleden' (1979)
V.l.n.r.: Willem Wilmink, Ries Moonen, Arie Rampen, Karel Eykman, Fetze Pijlman, Hans Dorrestijn, Jan Riem en illustrator Fiel van der Veen

De kracht van Wilmink schuilt in het feit dat hij het kind dat hij was, levend heeft gehouden. Hij weet zelf nog heel goed hoe het voelde om een meisje niet te durven aanspreken, hoe het voelde als je niet werd uitgenodigd voor een partijtje (ook al gebruikte hij toen dat woord nog niet). Hij kijkt naar de kinderen van nu en herkent de gevoelens. De woede van vroeger kan nog boven komen. Toen speelde zijn vriendje met een andere jongen en hij mocht er niet bij. Nu ziet hij een meisje, of hij hoort over een meisje, in dezelfde situatie en moeiteloos schakelt hij over op een adekwaat taalregister; dat is zijn vakmanschap: 'Rotmeid... Rotmeid... /heb je bezoek? / Rotmeid... / plas in je broek. / Rotmeid... / krijg pijn in je kies, / 'k zal je poppen met hun stomme koppen / op zolder verstoppen / ik gooi een steen op je speelgoedservies.'

Hij verplaatst zich even gemakkelijk in de jongen met de rijke vader: 'Als je een beetje anders bent, is 't rottig in de klas. / En dan loop je naar je huis toe met die hele dure tas. / Wanneer je op je kamer zit, waar niemand je meer stoort, / dan hoor je nòg dat woord: / Opschepper.' Gevoelssocialisme, noemde Wilmink dat zelf eens.

Enkele van de liedjes uit *Gritter* zijn niet opgenomen in *Het kind is de vader van de man*. Ze zijn dan te zeer gebonden aan de gebeurtenissen rond Gritter. Sommige gedichten gaan terug op zeer vroege jeugdherinneringen, ze komen uit de tijd waarin de magie van de omgeving nog reëel is. Geen wonder dat Wilmink Hendrik de Vries bewondert. In zijn *Toovertuin* tref je dezelfde sfeer. Een voorbeeld is:

Een huis met een spits dak

Het huis had een eigenaardige spits dak.
Soms liep ik er langs, slecht op mijn gemak.
Ze zeiden, er woonden doofstommen in,
een heel gezin
dat niets kon zeggen en niets verstaan.

Het huis had geen bel,
dat begrijp je wel,
die hoorden ze toch niet gaan.

Sindsdien hebben huizen met erg spitse daken
voor mij met ijzige stilte te maken.

Ook deze gevoelens heeft Wilmink wakker weten te houden. Als hij later op reis gaat, kan hij nog kijken met de ogen van een jong kind, zoals blijkt uit het bekende ‘In de Vogezen’.

Karel Eykman

Karel Eykman lijkt vooral de pubergevoelens levendig bewaard te hebben:

Als ouders ruzie hebben

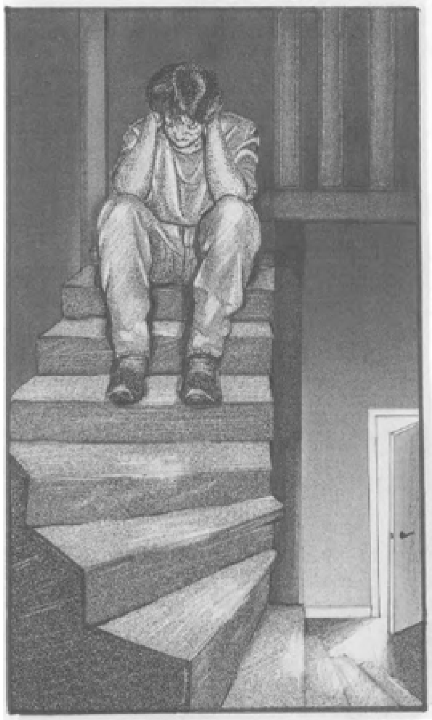
Ik kon wel horen wat ze deden,
ik kon het horen op de gang.
Ze hadden ruzie daar beneden,
en ik was toch een beetje bang.

Mijn moeder gaat dan heel hoog praten,
en vader bromt gewoon maar door.
Maar dat krijgt moeder in de gaten:
'Hou eens je mond! Daar bén je voor!'
Maar dat wil vader weer niet nemen:
'O, zit dat zó? Ben ik dáárvoor?
Jij bent nou echt weer zo'n gemene!'
'Nou word je vuil, ik heb je door!'

Ja, zo iets moet je ook niet zeggen,
zo iets neemt moeder heel hoog op.
Het lukt niet gauw dat bij te leggen.
Ja, goed zo moeder, zet 'em op!
Nu barst ze eindelijk uit in tranen,
en daar heeft vader niet van terug.
Ik hoor hem al twee pilsjes halen.
Dat is dan mooi achter de rug.

Toch weet hij in *Gritter* ook heel goed de gevoelens, de visie en de taal van het basisschoolkind te treffen. Net als bij Wilmink vind je bij hem moderne klassiekers, als 'Zondagochtend', waarin jonge kinderen de wekelijkse ochtenvrijage van de ouders benutten om de boel op stelten te zetten. Ze weten donders goed wat er gebeurt en als moeder eindelijk komt kijken, een beetje afwezig nog, eindigen ze hun verhaal met het dubbelzinnige: 'Nu zijn ze eindelijk klaar'. Dit zinnetje zal in veel klassen het nodige gegniffel hebben opgeleverd, waarbij de poëtische ambiguïteit nu eens aanleiding geeft tot onderlinge voorlichting: 'Weet je dat niet stommerd, wat klaarkomen is?'

Bij Eykman zijn geliefde onderwerpen het vreemde gedrag van ouders, hun onderlinge ruzies bijvoorbeeld, hun onbeleefdheid tegenover over kinderen, terwijl ze de mond volhebben over hoe je rekening moet houden met anderen.



illustratie: Leo Eland

Kinderen zijn overigens niet veel beter. Ze vechten op het schoolplein; als ze de pest in hebben is er geen land mee te bezeilen; ze beschrijven muren en wc's en vallen elkaar onnodig lastig met rigide groepsnormen.

Soms neemt Eykman een veel voorkomende kinderkwaal als uitgangspunt en geeft er dan een bemoedigende draai aan, zoals in het ge-

dicht waarin een jongen bang is voor enge figuren onder zijn bed. Tot hij op de grond valt en drie spoken ziet zwartepieten. Hij moet mee doen en het wordt heel gezellig: ‘Morgen in bed/ kruip ik weer onder,/ in 't pikkedonker,/ naar mijn boef-met-pet!’ Eykman wil net als Wilmink troosten. Zijn eigen verlegenheid geeft hem aanleiding om zijn lezers een riem onder het hart te steken. Ellende rond zijn verliefdheid, onhandigheid, sex: hij herkent het zó goed, dat zijn gedichten door scholieren zachtjes worden herhaald of gezamenlijk worden meegebruld in een aanstekelijk ritme, als een hit-song die nu eens bij kinderen past; over het brugklassertjes bijvoorbeeld: ‘Ach Renee/ je zit nou in de brugklas./ Ach Renee/ maar je wou dat je terug was/ in je oude vertrouwde beruchte klas/ zes bee, ach Renee!’

Ik heb eens meegemaakt hoe vijf en zes atheneum plat gingen voor dit gedicht, in heerlijke herinnering aan de herkende smart; hoe ze ontroerd terugdachten aan hun eerste zoen bij het gedicht ‘Wat een feestje’:

> We stonden zo dus bij haar deur
> en zij wou zonder veel gezeur
> gewoon naar binnen.
> Ik dacht nog: ‘Hoe leg ik het aan?’
> Ik had nog nooit zoiets gedaan
> hoe te beginnen?
>
> Ik dacht nog: ‘Man hoe je fatsoen’
> maar toen gaf zij opeens die zoen
> zo'n onverwachte!
> Dat vond ik zoiets vreselijk geks
> ik zag er stom uit, zo perpleks
> en zij, zij lachte...

Maar ook de brugklassers raken vertederd of geëmotioneerd door dit gedicht, afhankelijk van hun ervaring. Karel Eykman treedt vaak op in scholen en hij vindt het heerlijk. Geen wonder, als je ziet hoeveel reactie hij krijgt.

Hij durft ook ‘Klein Hooglied’ aan en ik ben er van overtuigd, dat hij meer leerlingen wint voor de poëzie dan de leraren die vinden dat op de middelbare school Nijhoff en Achterberg *moeten* worden gelezen.

‘*Welk kind heeft geen vieze snoep of gebakjes gemaakt?*’

Hans Dorrestijn

Hans Dorrestijn bespeelt net als Wilmink zelf een instrument. Hij treedt vaak op in schouwburgen, literaire café's, scholen en op festivals en tot zijn eigen verbazing raakt zijn gehoor steeds enthousiast over zijn teksten, zijn begeleiding en zijn voordracht. Kinderen en volwassenen kunnen met duivels plezier regels van hem zingen of mompelen: ‘Ging Ome Jan maar dood’. Dankzij Dorrestijn mag je dingen zeggen, die eigenlijk niet kunnen.

In *Gritter* heeft hij verhoudingsgewijs veel proza bijgedragen. Vond het Collectief zijn liederen te weinig pedagogisch? ‘Gritters slangesoep’ mocht wel:

Nog één onsje mug,
een handjevol spinnen.
De maaltijd is klaar,
we kunnen beginnen.

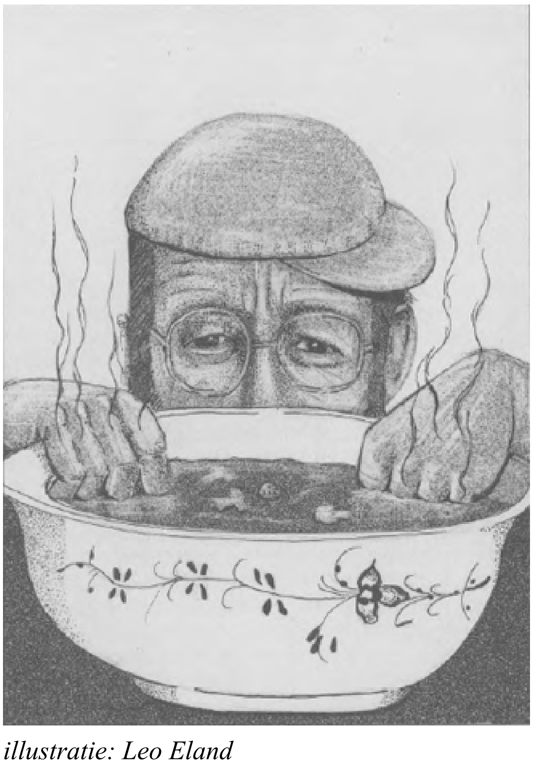
Gruwelijk, maar heel herkenbaar. Welk kind heeft geen vieze soep of gebakjes gemaakt? De grap bij Dorrestijn is dat hij glashard eindigt met: 'Wat zullen we smullen.' Zo sardonisch kan ook een klein kind zijn moeder een moddergebakje aanbieden.

In 'Liefdesverdriet' noemt hij een niet meer beantwoorde liefde een ziekte: 'Het doet me zo'n pijn:/ 'k weet met wie ze nu gaat,/ soms zie ik ze lopen op straat./ Met Wim Bergsma loopt ze verliefd hand in hand,/ waarom schoof ze mij aan de kant?/ Want nu heb ik zo'n pijn als ik nooit heb gehad,/ want Annemiek die heeft me verlaten.' Het is duidelijk dat de pijn waarvan hier sprake is door jongeren en ouderen herkend wordt. In de kritiek is wel eens beweerd dat je als volwassen dichter niet goed vanuit de gevoelswereld van een kind kan schrijven, maar het zojuist geciteerde gedicht laat zien, dat bepaalde gevoelens algemeen

menselijk zijn. De dichter herinnert zich zijn eigen gevoel - of beleeft het actueel en adapteert het. Als hij goed kijkt naar de jeugd, dan is dat geen probleem en dan wordt de stoffering hem ook aangereikt.

Bij Dorrestijn is de herinnering aan gevoelens van pijn, afwijzing en wraak zo heftig dat de gedichten een zeer autentieke indruk maken. Zijn woede over onmenselijke badmeesters of andere sadistische volwassenen leidt tot zulke actuele wraakgevoelens dat de gedichten absoluut niet bedacht lijken. Gelukkig weet hij de ernst en de scherpte van die gevoelens via zijn zwarte humor acceptabel te maken. Zijn griezeldichten hebben groot succes bij lezers en luisteraars. Het publiek indentificeert zich gemakkelijk en met opvallende graagte met de haasjes die de jager in zijn hand bijten (of met de lullige jager?) en zelfs met het kind dat moet eten in 't enge enge enge restaurant:

> ‘Hou je handjes eerst maar eens een poosje in die hete ketel soep.
> En geen gejank. En haal ze er pas uit als ik je roep.
> En kijk maar niet zo vies. Ze is getrokken van bouljon.
> Er zit een beetje prei in, maar 't meeste champignon.
> En als je niet wilt eten, is je mond misschien te klein.
> Dan nemen we dit vleesmes. Hou je vast want het doet pijn.
> En dan snijden we je mondhoek hier en hier een stukje in...’
> Je schreeuwde en je bloedde en dan had de kok zijn zin.



illustratie: Leo Eland

Dorrestijn is evenals Wilmink en Eykman solidair met de ellende van kinderen: stotteraars, bange en zich schamende kinderen begrijpt hij. Hij laat zien dat het allemaal nog erger kan.

Zijn ‘Erectica nervosa’ eindigt zo:

Ach meneer, ik heb een stijve,
en o mijn stijve is niet kort.
mijn broek vertoont een dikke bobbel
dus roep mij niet voor het bord.

meneer, jawel meneer ik luister
en ik kijk al langs haar heen
en ik zal me concentreren
op de les de les alleen

ja, een hoek van 80 graden
is nog net geen rechte hoek.
hypothenusa, basis, loodlijn...
ha, weer ruimte in mij broek.

Fetze Pijlman

Fetze Pijlman maakte, van de dichters van het Schrijverscollectief, de grootste ontwikkeling door. Hij evolueerde van ouderwetse liedjesmaker tot zanger à la Wilmink en Eykman en daarna tot dichter van jeugdpoëzie, die moeilijker is, die je nog een keer moet overlezen, die meer lijkt op poëzie voor volwassenen. Die ontwikkeling is goed te zien in de volgende drie gedichten. Ik citeer van ‘De landrot’ uit *Gritter* de eerste drie strofen:

Een landrot wil gaan varen,
gaan varen in de sloot.
Hij wil naar zijn tante in Laren,
en daarom maakt hij een boot.

Een teil vindt hij op zolder,
dat is een goed begin.
(Behalve dan die van de zolder,
daar zit een gat onderin.)

Hij heeft niets in de gaten.
Hij vindt een oude dweil,
van onder tot boven vol gaten:
is dat geen schitterend zeil?

In deel 3 van *Gritter* staat:

Oppas

M'n vader en moeder zijn er niet.
Ze zijn met z'n tweeën een weekje op reis,
dus ben ik alleen met m'n broertje Gijs.

En tante past op
en zit me voortdurend op m'n kop.

Ze kijkt naar m'n kleren en wast m'n gezicht.
Ze roept door het huis: ‘Zijn de deuren wel dicht?’
‘Het is hier zo fris.’
Dat mens dat geen eens m'n tante is.

Soms kookt ze heel lekker en bakt ze patat.
Maar toch is het anders, ik weet niet wat.
De kamer, de gang?
Een week die duurt zeven dagen lang.

Nog vier nachtjes slapen dan komen ze terug.
Ach, ging deze week maar een klein beetje vlug.
Dan zijn ze er snel.
Vandaar dat ik nu de nachtjes tel.

Uit *Een ander pad:*

Sporen

Je schoenen grazen
de paden kaal
zetten hun tanden in stenen
als je stijgt in de bergen
struinen stoffige wegen af.
In het zand zwelgen ze
aan een beek nippen ze
een pad happen ze door het gras.
Tegels, asfalt
alles hebben ze gehad:
als je ze invet
en wegzet
herkauwen ze
jouw zomer in de kast.

Het laatste gedicht is gepubliceerd in de kinderkrant van *Vrij Nederland*, De Blauw Geruite Kiel, waarin een nieuw soort jeugdpoëzie aan het licht kwam. Eykman rekent de dichters van deze poëzie tot de Blauw-

Geruite-Kielgroep. Hij speelde zelf zo'n centrale rol bij de ontwikkeling van die groep, dat je ook wel van ‘de stal van Eykman’ mag spreken. Bij Pijlman zie je in zijn bundels *Voor het eerst* en *Een ander pad* de ontwikkeling van de ene naar de andere soort gedichten bij het doorbladeren zonder te lezen, aan de vorm. Van strofisch gedicht tot het vrije vers. Bij lezing merk je hoe het metrum (de dreun soms) verdwijnt, evenals het eindrijm. De beelden laten meer te raden over. Metaforen moet de lezer herkennen en vertalen. Toch blijven de onderwerpen dicht bij huis, dicht bij de belevingswereld van de jonge lezers. Dieren spelen een belangrijke rol. De dingen krijgen stem, worden vaak gepersonifieerd. Van moralisme is geen sprake meer, zeker niet expliciet. De latere gedichten zijn min of meer filosofische observaties, maar wel goed te volgen voor de lezer die iets langer wil stil staan bij de tekst. Laat een klas eens rustig kijken naar het laatst geciteerde gedicht en vraag dan waarmee die schoenen worden vergeleken. De leerlingen begrijpen dan ook dat je de kast met een stal kunt vergelijken. Heeft de dichter bij de eerste notitie van het gedicht aan een kind gedacht of heeft hij eenvoudig zijn eigen kinderlijke gevoel tot zijn bergschoenen uitgedrukt en daarmee een geslaagd gedicht geschreven voor alle leeftijden (of voor 10+)? Het doet er niet zoveel toe.

Robert Anker zegt in *Tirade* 327 over de dichter in het algemeen:

> (...) hij is dom als het kind dat hij was en hij houdt zich dom nu hij inmiddels volwassen is geworden en ervaren heeft dat inzicht en overzicht de wereld platter, leger en banaler hebben gemaakt dan ze was. Dat heeft hij dus heus wel gemerkt en dat kun je zijn onlust noemen maar als hij schrijft overwint hij de versplintering. Hij is een heler, geen ontleder. Een maker, geen breker. Een begroeter, niet iemand die afscheid neemt. Hij groet 's morgens de dingen en laat ze bij elkaar. (...)
> Hij is een kind dat alles ziet terwijl het hem ontgaat.

‘*...maar als hij schrijft overwint hij de versplintering*’

Fetze Pijlman heeft het kind in zich levend gehouden, net als Wilmink, Eykman en Dorrestijn, maar hij beschrijft zijn ervaringen nu in een andere stijl. Hij sluit aan bij een nieuwe generatie die de wereld anders beleeft, zoals elke generatie in haar eigen taal reageert op steeds weer dezelfde menselijke ervaringen, probleempjes en problemen.

Hans Dorrestijn
Gedicht

Metterwoon

Als regenboogforellen in de Amstel sprongen,
als de damastbloem bloeide op het Spui,
als barmsijzen op het Damrak zongen
en er cirlgorzen floten na een regenbui

en wit van zevenster zag de Van Lennepkade
en blauw van gentiaan was het Rokin,
als men kluten langs de oevers van 't IJ zag waden,
guichelheil nam in de Kinkerstraat haar plaatsje in,

als 't Singel geel zag van de dotters en de lissen
en de ransuil riep troostend van de Westertoren
(ook de grootoorvleermuis verborg zich in haar nissen),
't goudhaantje viel boven het verkeersgedruis te horen,

als 't Weteringcircuit wemelde van wielewalen,
als op de Overtoom de nachtegalen zongen voor de nacht,
dan kwam ook Dorrestijn in al zijn pracht
wonen aan de Heren- of de Keizersgracht.

Hans Dorrestijn
Overige bestemmingen
Een portret van Willem Wilmink

Zelf vindt Hans Dorrestijn dat zijn teksten het niet halen bij die van Willem Wilmink, maar gelukkigvoor hem zijn anderen het daar niet mee eens. De leerling over de meester.

Alle kunst begint met bewondering. De aspirant-schrijver kiest een voorbeeld waaraan hij zich optrekt om er zich later tegen af te zetten. Het eerste stadium ben ik nooit te boven gekomen, al ben ik al een eind in de veertig. Het stempelt mij ongetwijfeld tot een epigoon, maar ik bloos van trots als men van een mijner verhalen opmerkt dat het wel erg Reviaans is.

Ik heb wat mijn liederen betreft bijna alles aan Willem Wilmink te danken. Volgens sommigen grenst mijn bewondering voor hem aan afgoderij. De vrouw van een collega-tekstschrijver werd woedend toen ze mij eens hoorde zeggen dat mijn werk voor kinderen in het niets verzonk vergeleken bij dat van Willem. Ze verklaarde deze uitspraak uit mijn behoefte om mezelf te kleineren.

De meeste mensen verstaan de kunst van het bewonderen niet. Ze behoren tot het ongelukkige deel van de mensheid dat anderen altijd precies naar waarde weet te schatten. Bewondering beschouwen ze als een vorm van kritiekloosheid. Onzinnig. Ik ben heel goed in staat fouten in Willems karakter te onderkennen, en hoe meer ik er ontdek, des te groter wordt mijn sympathie.

Toen ik mijn studie Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam begon, doceerde Willem Wilmink daar letterkunde. Het zag er niet naar uit dat het ooit tot meer dan een oppervlakkig contact zou komen. Voor mijn gevoel gaapte een onoverbrugbare kloof tussen een wetenschappelijk medewerker en een student. Als lid van het Amsterdamse kroegleven zag ik Willem vaak in cafés als Hoppe en de Oude Herbergh, maar ik durfde hem niet aan te spreken. Op een middag zat ik op een terras toen Willem in zichzelf gekeerd voorbij schuifelde. ‘Grote God,’ zei een medestudent bewonderend, ‘Wilmink is alweer bezopen. Weet je dat hij een verhouding heeft met Martin Paart?’ Paart was indertijd een bekend literator. De informatie kwam me onwaarschijnlijk voor, want ik wist dat Willem getrouwd was. Nu weet ik heel zeker dat het bericht onjuist was. Ik heb Willem leren kennen als een zeer heteroseksueel iemand. Wel had hij eens een provocerend artikel in *Tirade* gepubliceerd over de homoseksuele tendensen in de poëzie van Hans Lodeizen. Waarschijnlijk op grond hiervan schreef de student hem homofiele neigingen toe.

Ik was gaan studeren om mijn dichterschap een hechtere basis te geven, maar mijn poëzie werd er niet beter op. Voor ik een mislukte kunstenaar kon worden, trokken een paar liedjes die ik voor een studentencabaret had geschreven Willems aandacht. In het Instituut voor Neerlandistiek aan de Herengracht sprak hij me op een dag aan. Hij wilde wel wat meer van me lezen, zei hij met zijn Twentse accent. Hij nodigde me uit bij hem thuis te komen met mijn werk. Behalve vereerd was ik heel blij met deze uitnodiging, want ik wist dat niemand me het vak beter zou kunnen leren dan hij. Ik had zijn eerste bundel, *Brief van een Verkademeisje*, gelezen. Ik gebruik met

opzet het woord ‘vak’, want vakmanschap en techniek spelen bij het maken van liedjes een grotere rol dan bij het schrijven van poëzie.

Toen ik afstudeerde, ging ik lesgeven in de provincie, en ik verloor hem een tijdje uit het oog. Het lot bracht ons weer bij elkaar,

toen ik door een televisieregisseur, Frans Boelen, werd gevraagd deel uit te maken van een groep schrijvers voor tv-programma's. Willem Wilmink zat erin en een twintigtal andere beginnende kunstenaars. Van de meeste leden bleek de ambitie groter dan de werklust. Die vielen dus al snel af en we bleven met vijf man over. Het is onze groep later soms kwalijk genomen dat er geen vrouwen in zaten, maar als de meisjes die er in het begin bij waren, wat harder hadden gewerkt, dan was het beslist anders gelopen. Dit even terzijde tegen al te gemakzuchtig feministisch misbaar.

Willem Wilmink, foto: Hans Vermeulen

Na een paar mislukte programma's schreef ons collectief een kinderprogramma, de ‘Stratemaker-op-zeeshow’. We kwamen wekelijks bij elkaar en nu was ik pas echt in de gelegenheid om Wilminks manier van werken te bestuderen. Later werd ik wel eens wanhopig van het niveauverschil tussen zijn teksten en die van mij, maar in het begin had ik van jaloezie geen last. Het is niet meer dan logisch dat de leermeester beter werk levert dan de leerling.

We werkten voor die programma's volgens thema. De ene week maakten we een aflevering over vriendschap, de week erna over gezondheid of over ziekte en dood, eten en drinken enzovoort. Bij iedere opdracht raakte ik door het onderwerp geheel verlamd. Moest ik een lied maken over mijn schooltijd, dan dwarrelde als ik achter de schrijfmachine zat, alleen het woord ‘school’ door mijn hoofd. School, school, school. Willem had daarvan kennelijk geen last. Hij leverde een geïnspireerd, weemoedig lied in: *De oude school*. Met de prachtige regels: ‘Ach, zou die school er nog wel zijn/kanstanjebomen op het plein/de zware deur./Platen van ridders met een kruis/ en van Goejanverwellesluis/geheel in kleur.’ En ik herinner me vooral uit dat lied: ‘De najaarsbladen op de grond/daar stapte je zo fijn in rond/de school voorbij./En 's winters was de kachel heet/en als je daar dan sneeuw in smeet/dan siste hij.’ Alleen vakmensen begrijpen wat ik bedoel als ik zeg dat vooral die korte toevoeging ‘dan siste hij’ in haar eenvoud meesterlijk is.

Af en toe schreef ik natuurlijk ook een aardig lied, maar meestal werd mijn bijdrage door die van Willem verpletterd. Dan was ik jaloers, maar mijn jaloezie was niet boosaardig. Ik moet over de nodige elasticiteit beschikken om niet, zoals ook had kunnen gebeuren, verbitterd te raken door de schaduw die het talent van Willem Wilmink over me wierp en werpt. Overigens was ik niet de enige van ons gezel-

schap die gehinderd werd door kleinmenselijke gevoelens. Ook Karel Eykman vond het soms vervelend als zijn lied in het niet zonk naast dat van Willem.

Tijdens de bijeenkomsten die we deftig 'vergaderingen' noemden, begon Wilmink steevast te klagen over het tijdgebrek waardoor hij de opdracht niet naar behoren had kunnen uitvoeren. Hij had kiespijn gehad, de telefoon had niet stilgestaan, hij had het waanzinnig druk gehad met tentamens, dus van schrijven was niet veel gekomen. Karel en ik trapten er altijd weer in. We dachten: Ha, nu zijn wij aan de beurt. Ten overvloede waarschuwde Willem voordat hij zijn bijdrage voorlas, dat het 'nog lang niet af was' en 'dat er nog veel aan moest gebeuren'. IJdele hoop! Zijn vers was volmaakt van vorm, prachtig van inhoud, humoristisch en treurig tegelijk. Hoeveel tijd en energie wij ook in ons werk staken, we konden bijna nooit tegen Willems produkten op.

'*Ik ben nu eenmaal een school-Meester*'

Die toestand heeft jaren geduurd, maar op een dag hebben Karel en ik Wilmink over zijn onhebbelijke gewoonte de les gelezen. 'Hoor eens,' zeiden we, 'dat je een mooi lied inlevert, best. Daar kunnen we moeilijk iets van zeggen, als je maar nooit meer van tevoren zeikt over tijdgebrek en zo.' Hij keek ons met niet-begrijpende ogen aan, maar wij waren onze frustratie kwijt. Van concurrentiegevoelens heeft Willem geen last, voor zover ik weet. Wel stoorde hij zich altijd aan de slordigheid van mijn werk. Wat ik ook inleverde, hij ontdekte altijd wel een stilistische onvolkomenheid of een fout tegen de regels van de interpunctie. 'Ik ben nu eenmaal een schoolmeester,' zei hij, een komma uit mijn levenslied verwijderend.

uit: *De donkere kamer van Dorrestijn*, Bert Bakker, 1985

Willem Wilmink
Gedicht

Een hond gaat op reis

Een hond verdwaalde op een keer
en hij verdwaalde steeds maar meer.

Op alle straten scheen de zon.
De hond kwam aan op een station.

Dat lange ding... wat zou dat zijn?
Hij wist het niet. Het was een trein.

Hij zocht een plaatsje eerste klas
omdat het daar zo rustig was.

Die avond had het jeugdjournaal
een vreemd verhaal:

‘Een hond ging helemaal alleen,
en eerste klas, naar Heerenveen.

Nu heeft zijn baas hem afgehaald
en ook de lange reis betaald,

en zit de hond op zijn gemak
weer bij zijn eigen etensbak.’

En hij vertelt aan ieder beest:
‘Ik ben in Heerenveen geweest.’

illustratie: Leo Eland

Willem Wilmink
De Riem onder ons hart

Voor onze kinderprogramma's *De Stratemaker* en *De Bom* schreven Hans Dorrestijn en ik liedjes, Karel Eykman schreef liedjes en verder teksten die het onderwerp van elke aflevering moesten toelichten. Maar waar waren we geweest zonder de muziek van Harry Bannink, en zonder al die sketches, meestal van de hand van Jan Riem of Ries Moonen? Nu staat onder een sketch op de tv nooit vermeld wie hem gemaakt heeft en zijn deze stukjes literatuur ook niet in boeken of op platen terug te vinden. En zo kon het gebeuren dat de naam Jan Riem nog steeds minder bekend is dan de naam Eric Engerd, terwijl die toch niet meer is dan een van de vele door hem bedachte figuren. Jans humor in *De Stratemaker* was recht voor zijn raap, zoals uit enkele korte fragmenten moge blijken:

> Jongens en meisjes, dat was weer onze quiz ‘Wie is het grootste liegbeest’. Tot ziens over drie weken, maar niet heus!
> - Jazeker, u gaat hier rechtsaf, dan komt u op de Kontjeskade, dan neemt u de Strontsteeg, die komt uit op de Tietjesgracht, even nadenken, ja, dan neemt u de tweede hoek links en dan bent u in de Poepjeslaan.
> - En dan?
> - Dan bent u er!
> - Maar ik moet helemaal niet naar de Poepjeslaan; ik moet naar de Valeriuskade.

In een andere uit het leven gegrepen scène heeft een oplichter een varkensmasker voorgedaan om zo, als spaarvarken van de spaarbank, de mensen geld af te troggelen:

> *Man:* Snork-snork.
> *Boerin:* Dag varken, waar kom jij vandaan?
> *Man (tot het publiek):* Stom hè? Wie praat er nou tegen een varken? (...) Hi-hi, stom wijf hè? (..*weer tegen de boerin*...:) want al hun geld staat dan veilig op de bank zodat dieven het niet weg kunnen pakken. (*tot het publiek*:) Hi-hi, snork-snork, wegpakken, hi-hi.

En dan had je natuurlijk Eric Engerd, die overal angst, verwarring en paniek probeerde te zaaien, maar slechts uiterst kalme reacties wist los te maken in de trant van ‘Arme kerel; tóch een nette vent.’

Uit *De Bom* herinner ik me bijvoorbeeld Jans fraaie sketch over assertiviteitstraining, van een man die moet leren durven maandverband te bestellen, en dan de drogist en zijn winkelmeisje onder een orgie van maandverbandbestellingen bedelft. Voor *De Film van Ome Willem* schreef Jan teksten die heel mooi op kleuters afgestemd waren, al haalde hij zich een enkele keer een pedagogische vermaning op de hals, zoals bij de dramatische poppenscène waarin zakken met stoute kinderen op het schip van Sinterklaas werden getakeld.

Een enkele keer kwam er een liedje of de aanzet tot een liedje uit zijn pen: ‘Dubbele dubbele medeklinker’ voor een taaiprogramma van Teleac, ‘Het leven heeft mij het lachen verleerd’ voor diezelfde serie, en het hitgevoelige ‘Elke dag kan de laatste

zijn,/ dus ik breng m'n centen liever naar de kastelein' voor een reeks programma's voor ouden van dagen (overigens meer door kinderen dan door senioren bekeken) waarvoor hij ook de titel bedacht:

'*Jan is hier niet overal even zachtzinnig...*'

'Dat ik dit nog mag meemaken'.

Voor het boek van ons 'Collektief', *100 jaar geleden*, deed hij onderzoek naar de Amsterdamse scheepswerven van weleer, en kwam erachter dat men daar na werktijd en zonder betaling de spijkers terug moest zien te vinden die overdag in het water waren gevallen: hij had de oorspronkelijke betekenis van 'spijkers

op laag water zoeken' ontdekt, en daarbij nog zoveel andere dingen, dat we hem het meeste weer moesten laten schrappen, want anders hadden we een wetenschappelijk geschiedwerk aan de uitgever moeten aanbieden in plaats van een kinderboek.

Van de twee schoolboekenseries die ons kollektief schreef, *Gritter en zijn vrienden* en *Om de hoek*, vind ik de laatste de sterkste. Jan is hier niet overal even zachtzinnig, evenmin als hij dat bij *De Film van Ome Willem* altijd was:

> 'Hier, buurman,' zei de grote man. 'Hier heb je die bellentrekkers. Ja, ik had ze wel in de gaten. Het was zeker de bedoeling dat je zou struikelen en dat je een been zou breken. Nou, buurman, hier heb je ze. Ik zou zeggen: Doe er maar mee wat je wilt. Voor mijn part stop je ze de hele middag in een donkere kast.' (deel 5, blz. 43, 44)

Maar vaker dan de kinderen moeten de volwassenen eraan geloven, zoals daar waar Tineke alleen thuis is en onder het bed kruipt als ze een inbreker de trap op hoort komen. De inbreker nadert het bed...

> Wacht eens. Dat waren de schoenen van haar moeder. Zouden de inbreeksters die gepikt hebben? Toen werd haar alles duidelijk. Het was haar moeder. Met een schreeuw kwam ze onder het bed uit. 'Mama!' riep ze. Haar moeder werd bleek. Haar moeder riep: 'Hu!' Haar moeder viel flauw van de schrik. (deel 5, blz. 36)

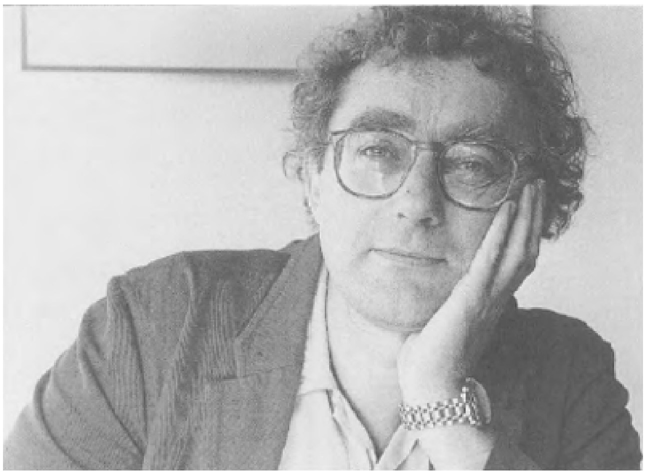
Hoe de stijl van Jan Riem zich mettertijd heeft ontwikkeld tot een bijna onmerkbaar en bijna onopzettelijk parodiëren, blijkt uit een negentiende-eeuws vertellende titel als 'Wat Ellie en Nellie niet konden weten' (deel 11, blz. 35) en ook uit dit stukje tekst:

> Met zijn vieren gingen ze langzaam naar buiten en bekeken in de moestuin uitvoerig de sperziebonen, de andijvie, de spitskool en allerlei andere groenten die men op het platteland nu eenmaal dicht bij de hand heeft. (deel 9, blz. 59)

Dit 'nu eenmaal' is natuurlijk kostelijk, evenals de observatie van jongens die hun eigen vechtpartij prompt in de steek laten voor een echte vechtpartij. Het gaat om Menno en de overal in *Om de hoek* weer opduikende rotjongens van de melkboer:

> 'Genade, of ik spuug je in je gezicht.' Menno deed zijn ogen stijf dicht en wachtte op het onvermijdelijke. Gelukkig gebeurde er iets heel anders. Hij hoorde een vreselijk gejoel en geschreeuw. De jongen van de melkboer kreeg een enorme zet, zodat hij half over Menno heen vloog. Hollende mensen kwamen overal vandaan. Menno zorgde vlug dat hij overeind kwam. 'Een knokpartij, een echte knokpartij,' riep de grootste jongen van de melkboer, terwijl hij Menno zijn pop in de hand drukte. 'Kom mee, kijken.' Nauwelijks had hij het gezegd of hij was al tussen de grote mensen verdwenen. Menno bleef beduusd staan. Zo te horen was het inderdaad

een flinke vechtpartij. Hij ging op zijn tenen staan, maar dat hielp niks. (deel 8, blz. 93, 94)



Jan Riem, foto: Nelleke van der Drift

We zien hier de schrijver aan het werk die elders, in zijn beschrijving bijvoorbeeld van kantoormensen, op een quasi-nuchtere manier een atmosfeer kan oproepen die ik waag te vergelijken met Nijhoffs *Awater*. Waar o waar blijft de bundeling van dat werk?

Innige vriendschap

Min of meer in het verlengde hiervan liggen de scherper en karikaturaler getekende portretten van To en Ta, in *Het Klokhuis*: het verslag van een innige vriendschap tussen twee mensen die niet in staat zijn welke innigheid dan ook onder woorden te brengen. Prachtig ordinair, en daarom kennelijk een groot genoegen voor de acteurs, zijn Tante Tini en Oom Ben, die in dat NOS-programma regelmatig uit de doeken doen hoe het eigenlijk hoort.

Tante Tini en Ome Ben, foto: NOB

Jan kan op alles wat bedenken. Er is nog nooit een onderwerp geweest dat hem *niet* inspireerde. Moet er een *Klokhuis*-aflevering gaan over zoiets onpoëtisch als staalkabels? Jan bedenkt een liefdesscène die tragi-komisch afloopt doordat de jongen nergens anders over kan praten dan over staalkabels. Gaat het over seinen? Jan bedenkt een verhaal over een jongen die zonder eten naar bed wordt gestuurd (*Om de hoek 7*, blz. 20-29): ‘Rammel van de honger,’ seint die jongen naar een buurjongen, en dan krijgt hij aan een touw dat hij heeft laten zakken ‘heerlijke hompen brood, dik besmeerd met boter, en met vette plakken leverworst ertussen’. Later op de avond krijgt de moeder spijt van haar strengheid en brengt buiten medeweten van de vader een pannetje snert naar boven: ‘Traag begon hij van de snert te slurpen, aangemoedigd door zijn moeder, die net zo lang bleef wachten totdat alles op was.’ Waarna dan, buiten medeweten van de moeder, de vader...

Maar wat de jongen ook gebracht wordt en hoe verzadigd hij ook is, hij slaat er zich doorheen. Net als Jan Riem.

Jan Riem
Vriendschapsbanden

(er wordt gebeld)

BEWONER

(doet open)

MAN
Goedenmiddag meneer, goedenmiddag. Mag ik u misschien even iets vragen?

BEWONER
Eh nou eh....dat is te zeggen....

MAN
Wilt u vriendjes worden?

BEWONER
Pardon?

MAN
Of u vriendjes wilt worden?

BEWONER
Sorry meneer maar eh....

MAN
Ik ben van de Stichting Vriendschap der Volken.

BEWONER
O nee meneer, nee, nee dank u wel. Nee, nee.

MAN
Ja maar, maar, maar wacht u nou even, wacht u nou even...
Kijk, het zou toch wel heel, heel sneu zijn als u geen vriendjes wil worden..

BEWONER
Meneer, ik ken u niet eens.

MAN
Daarom vraag ik u ook: Wilt u vriendjes worden. Dan leert u mij vanzelf kennen.

BEWONER
Ja maar ik wil u helemaal niet leren kennen.

MAN
Het zou wel eens heel voordelig voor u kunnen zijn.

BEWONER
O ja?

MAN
Jazeker.

BEWONER
O ja?

MAN
Jazeker.

BEWONER
Ik zou niet weten waarom.

MAN
Kijk, want als u geen vriendjes wil worden dan zouden *mijn* vriendjes wel eens heel erg verdrietig kunnen worden.

BEWONER
O ja, o ja? Nou dan worden ze maar heel erg verdrietig meneer.

MAN
Ja maar dan zouden ze misschien wel eens heel erg kunnen gaan huilen.

BEWONER
O ja? Nou, ik zal er echt niet van wakker liggen.

MAN
Ja goed, dat zegt u nou wel maar volwassen kerels van dertig, veertig jaar, huisvaders met kinderen, die zitten te snotteren, kunt u dat zomaar aanzien?

BEWONER
Interesseert mij niks. Dag meneer.

MAN
Ja goed, dat zal best. Maar ik moet hun traantjes drogen.

BEWONER
Nou dan droogt u hun traantjes maar meneer. Veel plezier er mee. Goedendag!

(wil de deur dicht doen)

MAN

(houdt zijn voet tussen de deur)

Ja maar dan moet ik mijn zakdoekje natmaken.

BEWONER
Wat heb ik daar mee te maken, dat u uw zakdoekje moet natmaken?

MAN
Ik hou helemaal niet van natte zakdoekjes. Daar word ik een beetje boos van, van natte zakdoekjes.

BEWONER
Nou èn? Dan wordt u toch rustig een beetje boos meneer.

MAN
Ja maar als ik een beetje boos word, omdat ik mijn zakdoekje moet natmaken, omdat ik de traantjes van mijn vriendjes moet drogen, die een beetje verdrietig zijn omdat u geen vriendjes wil worden, dan worden mijn vriendjes ook weer boos.

BEWONER
Nou en? Dan worden die vriendjes van u toch rustig boos meneer. En wilt u nou even die voet weghalen, ja?

MAN
Ja maar als mijn vriendjes boos zijn, dan zijn ze ook echt boos.

BEWONER
Ze gaan hun gang maar.

MAN
Ja maar als ze echt boos zijn dan pakken ze hun honkbalknuppeltje en dan komen ze naar uw huisje toe en en beginnen ze met hun honkbalknuppeltje op uw huisje te slaan, net zolang tot het huisje geen huisje meer is maar alleen nog maar een hoopje lucifers of zoiets. En dan bent u misschien opeens ook wel heel erg verdrietig en misschien zou u het dan wel heel erg fijn vinden als u een vriendje had die uw traantjes met zijn zakdoekje komt drogen. Begrijpt u?

BEWONER
Aha, aha, maar nu begrijp ik het.

MAN
Aha, gelukkig.

BEWONER
Dit is gewoon chantage.

MAN
Inderdaad meneer, inderdaad. Zuiver chantage.

BEWONER
Aha, maar dat is een heel andere zaak.

MAN
Ja dat is een heel andere zaak.

BEWONER
Aha, oho, maar in dat geval...

(zijn gezicht klaart helemaal op, hij steekt zijn hand uit)

... heel graag! Dan wil ik heel graag vriendjes worden.

MAN
(schudt glimlachend de hand van bewoner) Aha, fijn, fijn. Komt u dan mee buitenspelen?

BEWONER
Ja leuk, leuk....maar wacht...
Eerst even mijn knuppeltje halen!

Jan Riem
Fetze

Fetze maakte zijn entree in ons groepje naar aanleiding van het feit dat Willem Wilmink bang was dat hij het een beetje te druk kreeg.

Arie Rampen had ons gevraagd om voor Wolters Noordhoff een serie leesboekjes te schrijven en wij hadden daar natuurlijk wel oren naar maar Willem reageerde een beetje tobberig.

'Ik had het al zo druk met de Stratemaker en nu weer die boekjes.'

Als je weet hoe snel Willem zijn opdrachten altijd af heeft een lachertje natuurlijk, maar wij namen dat toen serieus.

Toen Willem dan ook vertelde dat hij iemand kende die hele goeie verhalen kon schrijven (veel beter dan hijzelf), zeiden wij: Laat maar komen.

De eerste keer dat ik Fetze zag was dus op een redactie-vergadering, bij Arie Rampen, voor de leesserie die later 'Gritter' zou gaan heten.

Eerlijk gezegd dacht ik dat Willem die eerste keer alleen nog maar was meegekomen om Fetze voor te stellen en dat hij daarna voor wat betreft de leesboekjes zou afhaken, maar dat bleek niet zo uit te pakken.

Willem bleef de volgende keren ook gewoon komen, schreef er lustig op los, maakte ook nog samen met Fetze wat gedichtjes en maakte zo van een groepje een ploegje van zes.

De komst van Fetze bracht direct wat meer evenwicht in ons gezelschap, want met hem er bij hadden nu drie van ons een baard en drie waren gladgeschoren - iets wat ook mooi in het tijdsbeeld paste.

Die eerste redactievergadering was natuurlijk even aftasten en wennen. Fetze zat een beetje 'op proef' maar daar was al gauw niets meer van te merken.

Hij is van nature een zeer sociaal figuur en dat heeft er natuurlijk ook sterk toe bijgedragen dat hij zich zo snel invoegde. Maar het getuigt toch ook van karakter om je als nieuwkomer staande te houden.

Fetze had al gauw een eigen inbreng en begon zich als een soort kwaliteitsbewaker te ontwikkelen, die graag allerlei zaken aan de orde wilde stellen om te bediscussiëren. Dit vond ik waardevol, al was het alleen al omdat daardoor Karel Eykman, die in ons ploegje altijd al een soort idologische rol vervulde, wat meer tegenspel kreeg.

Fetze Pijlman

Hierdoor ontstonden hele interessante en vaak ook lange, en soms heftige discussies over van alles en nog wat maar het meest natuurlijk over literatuur.

Als Willem Wilmink, bij wijze van spreken, weer eens over Dèr Mouw begon, dan kon je de klok gerust wel alvast een uurtje vooruit zetten.

Na enige tijd vergaderden we meestal bij Fetze thuis, niet alleen omdat het daar heel gezellig was maar ook omdat de locatie ons het beste uitkwam.

Dat zal behalve een stukje zelfvertrouwen waarschijnlijk ook wel een druk voor hem betekend hebben, want kan het voorlezen van je nieuwe stukjes in een kritisch gezelschap al vreselijk zijn, met de handicap woordblindheid er bij wordt het nog veel lastiger, plus dat je als gastheer aldoor moet opletten of de glazen nog wel gevuld zijn.

Nieuwe situaties

Het eerste verhaal dat Fetze voor de serie *Gritter* maakte werd meteen het openingsverhaal voor het eerste deel. Het heette ‘Een nieuwe leerling’.

Johan, de nieuwe leerling, pas verhuisd uit Groningen, maakt zijn entree in een nieuwe omgeving: sommen maken gaat hem trager af dan op zijn oude school, op de speelplaats staat hij alleen, in de volgende les mist hij zijn gymbroek, de achtergebleven gymbroek is veel te groot en hij blijft er tot grote hilariteit van de klas mee achter de bok haken. Tussen de middag verdwaalt hij maar hij wordt gevonden door meester Rob.

's Middags mogen ze tekenen en Johan tekent zo'n fantastisch schip dat hij het helemaal ‘maakt’ bij de andere leerlingen en hij zodoende toch nog geaccepteerd wordt.

Het is boeiend om zoveel jaar later te zien dat Fetze, waarschijnlijk onbewust, zijn eigen situatie perfect in dit verhaal heeft neergezet.

Hij was immers als kind meerdere malen verhuisd, naar Indonesië gegaan - iets wat een enorme indruk op hem moet hebben gemaakt - en zich dus heel vaak moeten aanpassen en en zich handhaven in nieuwe situaties.

Jaren later in het programma *Klokhuis* is een mooi lied van hem terug te vinden, waarin het verlangen naar die jeugd wordt verwoord:

> Het liefst zou ik weer in de tropen wonen,
> waar ik vandaan kom en ben opgegroeid.
> Weg uit dit land met z'n hoge lonen.
> Waar men te dik gekleed gaat en te zwaar geschoeid.
>
> Ik zou m'n sokken uitdoen, nooit meer schoenen dragen,
> geen winterjas, geen trui of lange broek.
> Op blote voeten lopen alle dagen,
> en eindelijk de aarde voelen die ik zoek.

Dit is voor mij Fetze ten voeten uit.

Een romantische dichter met heimwee naar iets wat gebeurd is of nog komen moet.

Maar in dit zoeken is Fetze de laatste jaren ook bezig zich te ontwikkelen in het schrijven van scènes.

Heel leuk vond ik in het *Klokhuis* de samenspraken tussen Zwartkruis en Blankenstijn. Twee wetenschappers die, tijdens hun ontmoetingen bij de koffie-automaat, voortdurend over de onnauwkeurigheid van de taal redetwisten. Die ruzie krijgen over of het woord onderzeeër nu wel of niet zinvol is, omdat een duikboot nu eenmaal nooit onder zee kan varen. Of dat je de uitdrukking ‘in de vorm van een steen’ nu wel of niet mag gebruiken, omdat een steen elke vorm kan hebben, ‘zoals de geschiedenis van de beeldhouwkunst overtuigend heeft bewezen.’

Misschien dat Fetze zich in die richting zal gaan ontwikkelen.

Een onderzoek naar de absurditeit van de taal in de communicatie, tussen mensen.

Fetze Pijlman
Gedicht

De andere helft

Wat stuk is vindt bij mij herstel
een fietsbel zonder bel
een theepot zonder pot

Het is maar half het is kapot
en weggeworpen wacht tot
ik langs kom want ik raap het op

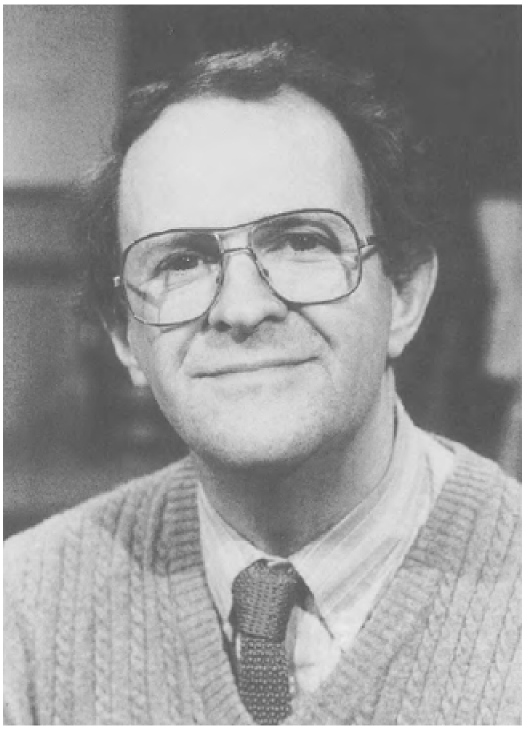
Die andere helft zit in mijn kop
een theepot pot
een fietsbel bel
die vind ik heus nog ergens wel.

Harry Bannink
Het Collectief en de muziek

Eerlijkheidshalve moet ik bekennen dat ik niet precies weet wanneer ik voor het eerst in contact ben gekomen met het Schrijverscollectief. Ik zou natuurlijk kunnen informeren, maar een lichte gemakzucht is mij niet vreemd. Laten we maar uitgaan van ergens in 1969-1970: daaromtrent. Vaag herinner ik mij een bijeenkomst met heel veel mensen, voorgezeten door Frans Boelen. Ook zie ik ergens op de achtergrond Joop Koopman en het zou me niet verbazen als hij de uiteindelijke initiatiefnemer van het geheel was. Zoals ik al zei: heel veel mensen - allemaal schrijvers en schrijfsters -, ik had er nog nooit zoveel bij elkaar gezien. Het grootste gedeelte viel af, een kleine groep bleef over. Zo zal het allemaal begonnen zijn.

Regelmatig werd ik uitgenodigd om met deze groep mee te denken. De bijeenkomsten werden vergaderingen genoemd, een woord dat nogal in een verdacht, bedenkelijk daglicht staat. Welnu: ik kan elk bedrijf onze stijl van vergaderen ten sterkste aanbevelen. Absoluut hoogtepunt was altijd het voorlezen door de schrijvers uit eigen werk. Meest geniale voorlezer is volgens mij Jan Riem, een wat stille en bedeesde man die altijd wat aarzelend begint en binnen luttele seconden de lachers op zijn hand heeft. En gelooft u mij, niets is moeilijker dan te midden van professionele collega's dit te bereiken. Laat Willem van Hanegem een voetbalwedstrijd analyseren en u begrijpt wat ik bedoel. Jan Riem was ook de maker van de onsterfelijke versregel ‘Wat hipt daar en wat tript daar’ en hij is na mij de man die het minst aan het woord is tijdens zo'n vergadersessie. Met Ries Moonen heb ik gemeen dat we de samenkomst altijd met rode, betraande ogen verlaten: we zijn allebei niet-rokers.

Van Ries herinner ik me een scène gespeeld door Leen Jongewaard en Lou Landré in het programma *Dat ik dit nog mag meemaken*, doelgroep 60+. Leen Jongewaard die een platenwinkel binnenstapt om een pianoconcert van Mozart (KV 491 in Es) te kopen, met de bedoeling dat die muziek tijdens zijn begrafenis ten gehore gebracht zal worden. Hij nodigt en passant de platenhandelaar uit om hierbij aanwezig te zijn. *Meesterlijk.*


Harry Bannink, foto: Monique Hamer

Fetze Pijlman was de laatste die toetrad tot de eredivisie van het Collectief. Zijn mooie miniaturen zette ik graag op muziek en zijn aanbeveling om naar Toscane te reizen volgde ik

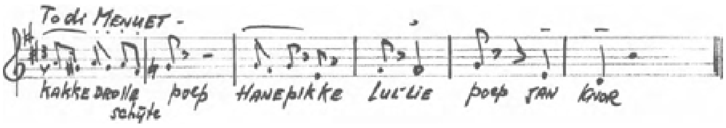
maar al te graag op. Karel Eykman ontmoette ik in 1958 tijdens een lustrum van het Delftse Studenten Corps, waarvoor ik samen met Alexander Pola een musical had geschreven. Op een Delfts caféterras hebben we een hele tijd met elkaar gesproken. Naar aanleiding van die ontmoeting schreef Karel me een brief die ik heb vergeten te beantwoorden. Nu schrijf en beantwoord ik zelden brieven, maak ze soms helemaal niet open, kortom: niet zo'n aardig trekje van ondergetekende. Ik heb wel eens het gevoel dat Karel me dat nog steeds kwalijk neemt. Maar ik heb me na twintig jaar trachten te revancheren in de manier waarop ik zijn teksten muzikaal heb ingevuld. En die teksten zijn zo mooi:

Mooier dan mooie kastelen met twaalf etages
Mooier dan mooie dames in etalages
Mooier dan een goudbehang met lampjes erbij
Mooier dan zonsondergang op een schilderij

Is toch wel die kamer
Die kamer van Elisabeth
Zo eentje heb je nooit gezien
Behalve die van jezelf misschien.

Met Hans Dorrestijn kwam voor het eerst het fenomeen *faeces en schuttingwoorden* in mijn muzikale leven. Hier kwam iemand met iets dat precies beantwoordde aan wat ik ergens onbewust wilde. Ik zal proberen wat duidelijker te zijn.

In mijn jonge jaren bezocht ik in mijn geboorteplaats Enschede regelmatig in de Paasperiode de *Matthäus-Passion*. Tijdens zo'n uitvoering dwaalden mijn gedachten wel eens af, ik keek wat naar de mensen om me heen en dacht dan: wat zou het enig zijn wanneer nu één van de solisten iets ondeugends deed of zei, of een kittig danspasje deed. Een beetje choqueren. Dus toen Hans voor de *Stratemakeropzee*-show zijn 'Poep en Pies-Menuet' schreef, voelde ik onmiddellijk wat er moest gebeuren:



Het werd stijlvol gezongen door het trio Wieteke van Dort, Aart Staartjes en Joost Prinsen.

Willem Wilmink kwam even later met zijn 'Hondedrollenlied', kortom, het kon niet meer stuk. Nu we het toch over Willem hebben, die is ook afkomstig uit Enschede. Door hem ben ik meer van deze stad te weten gekomen dan tijdens de periode dat ik er gewoond heb. Hij is zeer belezen, weet veel van architectuur, is evenals ik zeer gesteld op het Britse voetbal en allergisch voor telefoon. Zijn teksten behoeven geen nader commentaar en een paar van zijn liedjes mogen zo bij mijn begrafenis/crematie (doorstrepen naar keuze) gespeeld/gezongen worden.

Nu ik 61 jaar ben geworden, begin ik wat minder frequent op een vergadering te verschijnen. Het voordeel van deze leeftijd is namelijk dat je af en toe kunt zeggen: 'Heren, ik word nu een dagje ouder, ik ben een beetje moe, ik wou vanavond maar eens verstek laten gaan' (zie Hans Dorrestijn: *Lied van de aftakeling en de rust die daar van uitgaat*).

Vanaf deze plaats zou ik dan ook willen voorstellen de vergaderingen op een zondagochtend te doen plaatsvinden, gevolgd door een stevige brunch/lunch. Heren, wilt u dit eens overwegen?

Karel Eykman
Prince versus Rob
(uit de Billitonserie)

Dit keer zijn we in Fifi's eigen slaapkamertje. Aan de muur hangt een ingelijst portret, van een platenhoes, van Rob de Nijs. Verder allemaal typische Fifi-spullen. Spiegel met plasticlijst, beautyset, speelgoedbeestjes etcetera. Fifi komt binnen met een opgerolde poster onder haar arm. Fifi rolt de poster uit. Het is een grote kleurenfoto van Prince met ontbloot bovenlijf. Hij kijkt recht in de lens. Fifi haalt Rob de Nijs van zijn spijker af, prikt Prince onder Rob's spijker met punaises neer en aait even over zijn bovenlijf.

Fifi:

(innervoice)

Sorry Rob de Nijs, maar Prince gaat nu even voor.

Fifi doet stap achteruit, wiegt met haar heupen en maakt bovenste knoop van haar blouse open voor Prince, ook danst ze voor hem op zijn eigen muziek.
Opeens klinkt van beneden de stem van moeder Rita.

Rita:

(stem)

Fifi! Ga je langzamerhand eens slapen? Het is morgen vroeg dag! Net als gisteren en overmorgen, ja?

Fifi zucht en begint zich dan, na de pyjama te hebben klaargelegd, uit te kleden. Net als ze haar blouse uit wil doen, bedenkt ze zich. Ze herinnert zich dat Prince vanaf de poster staat te kijken. Ze kijkt om naar de poster.

Fifi:

(innervoice)

Kijk vóór je, engerd.

Ze pakt Robbies portret en hangt dat weer op aan de spijker over Prince heen. We zien dus Prince met Rob's hoofd. Nu voelt Fifi zich weer veilig.

Fifi:

(Innervoice tegen Rob's foto)

Sorry Rob.

Ze doet het licht uit.

Hedwig Koelman

Legoblokjes in plaats van een zichzelf besturend autootje
Over de Woord voor Woord kinderbijbel van Karel Eykman

> *Wie God nu eigenlijk is, weet Karel Eykman eigenlijk ook niet. Maar dat verhinderde hem niet een bijbel voor kinderen te schrijven vol verhalen waarin God met vluchtelingen en arme sloebers omgaat. Met die verhalen moeten de kinderen zelf aan de slag om een oordeel te vormen.*
> *'Je kunt immers alleen iemand kennen als je verhalen over hem vertelt.'*

Inleiding

Tussen 1966 en 1976 werkte Karel Eykman mee aan de Woord voor Woord-serie van de IKON op de televisie. In 1976 verschenen deze verhalen in boekvorm: De *Woord voor Woord* kinderbijbel. Uit tal van interviews blijkt dat Karel Eykman de bijbel als de basis van zijn werk beschouwt. Toch wil hij niet dat de verhalen in plaats van de bijbel gelezen worden:

> *Woord voor Woord* is niet in plaats van de Bijbel. Het is een verwijzing. Ik wil wat in de Bijbel zelf staat duidelijk maken. De Bijbel heeft bij mij nog altijd het laatste woord. En mijn geloof doet er hierbij niet toe. Ik wil niet tussen de Bijbel en de kinderen instaan.
> (NCRV-gids, 25-5-1976)

Als mensen uitspraken doen over jeugdliteratuur valt regelmatig de term adaptatie, letterlijk: aanpassing. En als het begrip ergens op van toepassing is dan is het wel de kinderbijbel. Klingberg omschrijft die term als volgt:

> De voor kinderen en jeugdigen uitgegeven literatuur past zich met betrekking tot de interesses, behoeften, wijze van ervaren, kennis, leesvermogen etcetera van haar vermoedelijke ontvangers aan.
> (Klingberg, 1973)

Hij onderscheidt vervolgens vier vormen van adaptatie: qua stof, qua vorm, qua stijl en qua medium.

Karel Eykman zelf verwoordt het probleem van de adaptatie beduidend eenvoudiger:

> Ik ben steeds uitgegaan van de grondgedachte, de essentie van een bijbelverhaal: wat wil deze tekst zeggen. (...) Bij het herschrijven ben ik zo openlijk mogelijk te werk gegaan, in die zin dat de lezer er zelf mee verder kan.
> (P. van den Hoven, 1980)

Daar kun je het natuurlijk bij laten. Toch leek het heel interessant om eens na te gaan wat Karel Eykman nu precies heeft gedaan bij het schrijven van zijn kinderbijbel. In hoeverre past hij de verhalen van de bijbel aan en in hoeverre blijft de lijn in de

bijbel gehandhaafd?[1.] Wat doet hij met het taalgebruik? Dragen de illustraties bij tot een beter begrip? Etcetera, etcetera. Met andere woorden: in hoeverre is het begrip adaptatie op de kinderbijbel van toepassing?

Voor het gemak en de duidelijkheid zal ik me bij het zoeken naar antwoorden op deze vragen houden aan de indeling van Klingberg wat betreft de adaptatie qua stof, vorm, stijl en medium.

De stofkeuze

Het lijkt misschien op het intrappen van een open deur, maar uit het feit dat Karel Eykman de kinderbijbel überhaupt geschreven heeft kun je al iets afleiden. Hij vindt blijkbaar dat je de bijbel niet zo aan kinderen voor kunt leggen, maar dat je de verhalen moet aanpassen, nog afgezien of dat inhoudelijk of qua vorm moet.

Wat de stofkeuze betreft is er in de eerste plaats dus sprake van de keuze *voor* bijbelverhalen. Uit talloze interviews blijkt welk belang Karel Eykman hecht aan de bijbelverhalen. Een voorbeeld:

> (...) kiezen voor de underdog. Als lijn vind je dat door het hele Oude Testament terug. Niet alleen omdat ik van huis uit theoloog ben vind ik dat overleveren van het Oude en het Nieuwe Testament belangrijk.
> (J.P. Bresser, 1976)

Naast een keuze *voor* bijbelverhalen is er sprake van een keuze *uit* bijbelverhalen, hij herschrijft niet de hele bijbel maar maakt een selectie. Hier zijn natuurlijk allerlei redenen voor te bedenken: de kinderbijbel zou veel te dik geworden zijn; niet alle bijbelverhalen zijn zo te herschrijven dat kinderen de essentie kunnen begrijpen, etcetera.

Het belangrijkste echter lijkt mij de opvatting van Karel Eykman dat de kinderbijbel niet in plaats van de bijbel moet komen, maar als opstapje voor de bijbel moet dienen. Vanuit dat oogpunt gezien is het feit dat kinderen via de kinderbijbel niet meteen alle verhalen leren kennen geen onoverkomelijk bezwaar. Het lijkt me dan ook zinvoller te bekijken welke keuze Karel Eykman heeft gemaakt en te proberen die te verklaren.

‘*Er is in principe niets dat niet aan kinderen verteld kan worden*’

In een gesprek met mij vatte Karel Eykman het als volgt voor mij samen:

> Er is in principe niets dat niet aan kinderen verteld kan worden. Maar ik heb gekozen voor die verhalen die passen in mijn visie op de bijbel. Dat zijn dan die verhalen waarin het kiezen voor de zwakken en de verdrukten centraal staat. Dàt zijn de verhalen die mijn betrokkenheid ondersteunen. Tenslotte laat elke kinderbijbel slechts één kant van de bijbel zien. Ik ben dus heel zuinig geweest met verhalen waarin grote slachtingen plaatsvinden.
> Ook ben ik heel terughoudend ten aanzien van wonderverhalen, omdat ik vind dat dat heel vlug hocus-pocus verhalen worden. En dat is niet mijn bedoeling.

Er zijn voorbeelden te over die deze uitspraak bevestigen. Zo zijn de profetische boeken uit het Oude Testament te verdelen in een profetische traditie (de volksverhalen) en een priesterlijke traditie (de meer liturgische, gedragen teksten). Karel Eykman kiest geheel in overeenstemming met zijn visie op de bijbel, voor de verhalen uit de profetische traditie.

In het Nieuwe Testament vindt een heel duidelijke selectie plaats. Van de vier evangeliën gebruikt Karel Eykman alleen het evangelie volgens Lucas. De redactieleden van *Woord voor Woord* hadden van te voren reeds afgesproken dat het geen mengsel van evangeliën mocht worden, maar dat er gekozen moest worden voor één evangelie. De redenen waarom Karel Eykman voor Lucas koos noemt hij in het voorwoord bij het Nieuwe Testament. In de eerste plaats sprak de stijl van Lucas hem het meeste aan:

> Zijn levendige en tegelijk beheerst nuchtere manier van schrijven heeft mij vaak geïnspireerd bij het vertalen van zijn verhalen naar de kinderen toe.

In de tweede plaats zegt Karel Eykman in hetzelfde voorwoord dat de kinderbijbel niet alleen voor christenen maar ook voor buitenkerkelijken bedoeld is. En Lucas richtte zijn evangelie tot Téofilus, een Romein, een niet-joodse lezer.

Het is natuurlijk aannemelijk dat de verhalen die Karel Eykman kiest, verhalen zijn waar kinderen wat aan hebben, verhalen die voor kinderen te vatten zijn en waar ze zich een voorstelling van kunnen maken. Zo laat hij bijvoorbeeld het boek Leviticus (waarin een nadere uitwerking van de wet wordt gegeven) en het boek Deuteronomium (dat verklaringen en aanvullingen op de wet bevat) weg. Deze boeken behandelen dingen waar kinderen zich weinig bij voor kunnen stellen, en waar ze ook niet zoveel aan hebben. Hij kiest dus waarschijnlijk de meest concrete verhalen.

Verhalen waarin echte wonderen gebeuren worden vermeden. Handelingen 12 (waarin Petrus met behulp van een engel uit de gevangenis ontsnapt) komt bijvoorbeeld in de kinderbijbel niet voor. Ook Handelingen 14 (waarin de genezing van een lamme plaatsvindt) wordt weggelaten.

Veranderingen in de volgorde

Behalve naar de keuze die Karel Eykman maakt uit de oorspronkelijke bijbelverhalen, heb ik ook gekeken naar de veranderingen die hij aanbrengt in de volgorde van de verhalen. Het opvallendste in het Oude Testament is de verschuiving van het scheppingsverhaal tot en met het verhaal over de toren van Babel naar de tijd van de ballingschap. Het Oude Testament begint in de kinderbijbel met de roeping van Abraham. In feite zijn de verhalen over de schepping natuurlijk ook meer symbolische verhalen die de ronde deden ten tijde van de ballingschap en die ook pas in ongeveer 400 voor Christus in het Oude Testament terecht zijn gekomen. Deze verhalen vormen eigenlijk een soort voorwoord op latere thema's in de bijbel.

Ook in het Nieuwe Testament vinden nogal wat veranderingen plaats. Opvallend is dat van de hoofdstukken in het evangelie volgens Lucas, die van plaats veranderd zijn, de meeste een door Jezus vertelde parabel of een verhaal bevatten. Verhalen dus die in feite in elke situatie zijn in te passen.

In de handelingen der apostelen zijn enkele brieven van Paulus ingevoegd en wel op het tijdstip waarop hij ze inderdaad geschreven heeft, bijvoorbeeld de brief aan de Galaten vlak na de eerste zendingsreis.

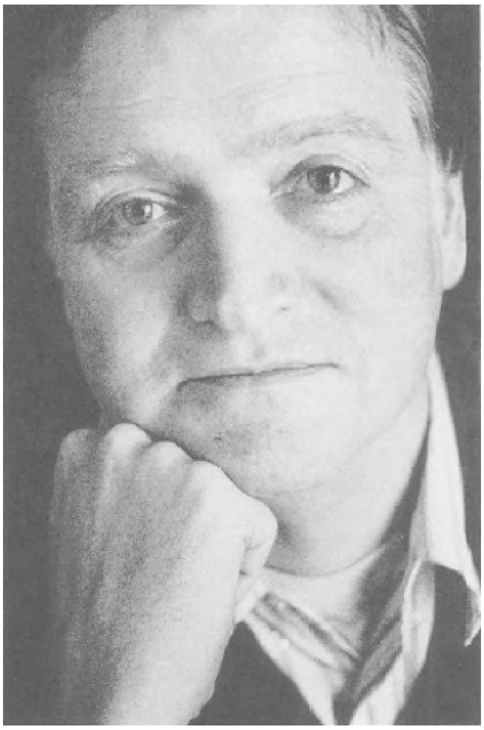
De verschuivingen in de volgorde vinden in feite op drie manieren plaats. In de eerste plaats is er sprake van het bij elkaar plaatsen van verwante stof, bijvoorbeeld Lucas 12 en Lucas 6, twee verhalen die Jezus vertelde tijdens zijn prediking in Galilea. In de tweede plaats creëert Eykman door bepaalde verschuivingen soms een soort raamverhaal, bijvoorbeeld Lucas 18, 19, 15 en 14. Het verhaal over Zacheus de tollenaar fungeert hier als raamverhaal voor 'de verloren zoon' en 'het feest dat toch doorging'. En tenslotte zijn er de invoegingen, bijvoorbeeld de al eerder genoemde brieven van Paulus, die ingevoegd worden in de handelingen der apostelen.

Uit de voorafgaande voorbeelden blijkt dat Karel Eykman zich in de kinderbijbel laat leiden door de historisch-chronologische volgorde. De verschuivingen hebben mijns inziens meer te maken met zijn theologische achtergrond dan met het feit dat hij voor kinderen schrijft. Dat hij bijvoorbeeld het scheppingsverhaal verschuift en daarmee het accent verlegt, staat volgens mij los van het feit dat zijn publiek in dit geval uit kinderen bestaat. Maar verschuivingen in de volgorde die ontstaan door het bij elkaar plaatsen van verwante stof, komt de duidelijkheid ten goede en dat heeft weer wel te maken met het jonge lezerspubliek.

Vormadaptatie

Wat is vormadaptatie eigenlijk? Klingberg noemt een hele serie zaken waardoor de vorm van een jeugdboek beïnvloed kan worden. Een paar voorbeelden. De auteur kan rekening houden met het feit dat jonge lezers meer moeite hebben met het overzien van een groot geheel en daarom minder thema's in één

werk behandelen. Ontbrekende kennis bij de lezer kan opgevangen worden door meer uitleg en verklaringen. De auteur zal proberen de aandacht van de lezer vast te houden, bijvoorbeeld door minder beschrijvingen en meer actie. Etcetera.



Karel Eykman, foto: Persburo Willem Middelkoop

Om een beeld te krijgen van de vormadaptatie in de kinderbijbel ga ik hier kort in op zes verhalen uit de kinderbijbel, en vergelijk die met de bijbehorende stukken uit de bijbel. Het gaat om drie verhalen uit het Oude Testament: De eerste mensen (Genesis 2:42:25), Goliat verslagen (1 Samuel 17) en Jeremia (Jeremia 1) en drie verhalen uit het Nieuwe Testament: Jozef en Maria (Lucas 1), In de woestijn (Lucas 4) en Het begin van de kerk (Handelingen 2).

Wat direct al opvalt is niet alleen dat de verhalen behoorlijk zijn ingekort, maar bovendien dat alle verhalen ongeveer dezelfde lengte hebben: 1,5 à 2 pagina's tekst. De eenvoudigste verklaring hiervoor lijkt me dat de verhalen bedoeld waren om voor te lezen op de televisie en daar was een tijdlimiet van ongeveer vijf minuten aan verbonden. Toch blijkt dat in de zes verhalen de inhoud steeds vrij nauwkeurig gevolgd wordt. Er worden wel dingen weggelaten maar er worden geen wezenlijke veranderingen in aangebracht. Wat weggelaten wordt zijn beschrijvingen van situaties en ruimtes en herhalingen in dialogen (Aangezien de kinderbijbel rijk geïllustreerd is zijn beschrijvingen ook niet nodig, maar hierop kom ik nog terug). Een goed voorbeeld hiervan is het verhaal ‘Goliat verslagen’ over het gevecht tussen David en Goliat. De nauwkeurige situering van de strijd tegen de Filistijnen laat Karel Eykman weg. De gedetailleerde beschrijving van het uiterlijk van Goliat kort hij in tot: ‘een boom van een kerel met een dikke kop.’ De bijbehorende illustraties spreken voor zich. Davids gesprek met Saul voor het gevecht is flink ingekort en de woorden waarmee David en Goliat elkaar uitdagen worden teruggebracht tot ongeveer vier regels.

Het komt er volgens mij op neer dat Karel Eykman in zijn poging om de essentie van een bijbelverhaal weer te geven niet-essentiële beschrijvingen en herhalingen weglaat. De bloederige passages waarin David Goliats hoofd afhakt en waarin de Filistijnen achtervolgd en hun kampen geplunderd worden, staan niet in de kinderbijbel. Dit komt volledig overeen met de opvatting van Karel Eykman dat bijbelverhalen geen indianenverhalen mogen worden.

De compositie van de verhalen is duidelijk en eenvoudig gehouden. In plaats van met een situatieschets, zoals dat in de bijbel vaak het geval is, beginnen alle verhalen met een personage, gevolgd door een bepaalde gebeurtenis of handeling.

Ook hier kan ik weer een voorbeeld geven uit het verhaal over Goliat. In de bijbel begint dit verhaal met een situering van de strijd tegen de Filistijnen. Karel Eykman echter laat het verhaal beginnen met Isaï die zijn zoon David met een opdracht naar het front stuurt.

Concretisering

‘*voor iedereen die de knop van de televisie omdraaide*’

De term ‘concretise ring’ blijkt heel vaak van toepassing op de zes bijbelverhalen. Karel Eykman vermijdt heel consequent abstracte termen als ‘paradijs’, ‘Eden’, ‘mannin’, ‘Heilige Geest’ etcetera. Wel gebruikt hij in het verhaal ‘De eerste mensen’ het woord ‘God’, maar daar plaatst hij dan ook meteen een kanttekening bij:

> Er is nog een tweede verhaal over hoe het begon tussen God en de mensen. Als het dan over God gaat, wordt over God gepraat alsof hij op een mens lijkt, die gewoon met de eerste mensen praat en bij ze op bezoek komt. Natuurlijk wisten de mensen die de bijbelverhalen vertelden ook wel dat niemand precies kan vertellen hoe God eruit ziet. Maar ze hoopten dat mensen een klein beetje op God konden lijken. En om dat uit te leggen, vertelden ze het verhaal maar zo aan hun kinderen:(...).
> (O.T.: 212)

Dit is een heel expliciete oplossing voor het probleem dat hij in een interview in Hervormd Nederland (1982) aan de orde heeft gesteld:

> Ik kan me wel voorstellen dat ouders problemen hebben met het gebruik van het woord God in *Woord voor Woord*. Bij het ene kind zal je dat woord wel kunnen gebruiken en bij het andere niet. Als een kind mij vraagt wie nu eigenlijk God is, weet ik ook niet goed wat ik moet zeggen. Je moet God niet sprekend invoeren, maar omtrekkende bewegingen maken en begrippen gebruiken die met God te maken hebben. Zo kun je indirect associaties aanbrengen met de mensen om wie het God gaat: vluchtelingen en arme sloebers. Die atmosfeer rondom God moet je in je verhalen te pakken zien te krijgen. Niemand kan vertellen wie God is. Je kunt iemand alleen leren kennen als je verhalen over hem vertelt.

Karel Eykman lost dat probleem dus als volgt op: hoofdstukken waarin het gebruik van het woord God vrijwel onvermijdelijk is en de ‘omtrekkende bewegingen’ nauwelijks mogelijk zijn (zoals in het scheppingsverhaal, God is de schepper van hemel en aarde), presenteert hij letterlijk als ‘verhalen’. Verhalen die de mensen elkaar vertellen. Mensen die best weten dat je God eigenlijk niet zo voor moet stellen maar het zo doen om het duidelijker te maken, om het te concretiseren. En in dat kader creëert Karel Eykman meer ruimte voor zichzelf.

Behalve concretisering is er dus ook een andere reden aan te voeren voor het weglaten van deze termen. Al eerder is gebleken dat *Woord voor Woord* niet alleen bedoeld was voor gelovigen maar, zoals Karel Eykman tegen mij zei ‘voor iedereen die de knop van de televisie omdraaide.’ Met andere woorden er moest rekening gehouden worden met een eventuele angst voor indoctrinatie, de verhalen moesten toegankelijk zijn voor iedereen.

Concretisering blijkt ook uit het feit dat wonderen nauwelijks voorkomen en dat situaties waar in de bijbel sprake is van een roeping van bovenaf of van vervulling

van de Heilige Geest, in de kinderbijbel gepresenteerd worden als verstandelijk inzicht en eigen initiatief van de betrokken personen. Heel duidelijk is dat het geval in het verhaal over Jeremia. In de bijbel (Jeremia 1) staat het als volgt:

Roeping van de profeet

> 4 Het woord van Jahweh werd tot mij gericht:
> 5 Voordat Ik u in de moederschoot vormde, kende Ik u; Eer ge geboren werd, heiligde Ik u, en bestemde Ik u tot profeet voor de volken!
> (...)

> 7 (...) Neen, ge moet overal heengaan, waar Ik u zend, en alles verkondigen wat Ik u opleg.
> (...)
> 9 Toen strekte Jahweh zijn hand naar mij uit, raakte mijn mond aan, en sprak tot mij: Zie, Ik leg u mijn woorden in de mond! (...).
> (Jeremia 1:4-1:10)

In de kinderbijbel daarentegen staat:

> Er is niemand die zijn mond opendoet, die schreeuwt. Iemand moet het toch zeggen, het hindert niet wie, zelfs al ben ik het maar. God weet wie ik ben, vanaf dat ik klein was. Ik vind het verschrikkelijk om de mensen te gaan zeggen dat mijn stad kapot kan gaan, maar ik wil niet dat het gebeurt. Ik zal mijn mond niet houden.
> (O.T.: 185)

Dat is toch wel een wezenlijk verschil. Een roeping van bovenaf is in feite iets heel abstracts, je kunt je er weinig bij voorstellen. Karel Eykman laat dat alles weg en laat het initiatief vanuit de profeet zelf komen. Nadere bestudering wijst uit dat doet hij dat bij alle profeten die in de kinderbijbel voorkomen (Amos, Hosea, Jesaja, Jeremia en Ezechiël). Vaak gebruikt hij zelfs het woord profeet niet, maar spreekt hij over mensen die kritiek hebben op de heersende situaties en de andere mensen waarschuwen. In het verhaal over Jesaja wordt in plaats van over een profeet over een raadsman van de koning gesproken.

‘*Hij wil kinderen leren niets kritiekloos te accepteren*’

Een ander voorbeeld voor een dergelijke concretisering staat in het verhaal ‘In de woestijn’ (Lucas 4). Volgens het verhaal in de bijbel wordt Jezus, vervuld van de Heilige Geest, door de Geest naar de woestijn gevoerd waar hij veertig dagen blijft en waar de duivel hem probeert te verleiden. In het verhaal van Karel Eykman daarentegen zwerft Jezus op eigen initiatief door de woestijn omdat hij alleen wil zijn en wil nadenken over wat de mensen van een koning verwachten en over wat hij zélf wil. Wat in de bijbel als bekoringen door de duivel wordt gepresenteerd, zijn in het verhaal van Karel Eykman gedachten van Jezus zelf. In de bijbel staat:

> Nu sprak de duivel tot Hem: Indien Gij Gods Zoon zijt, zeg tot die steen, dat hij brood moet worden.
> (Lucas 4:3)

Hetzelfde fragment in de kinderbijbel luidt:

> Hij (Jezus, H.K.) begreep het wel: Als je een koning bent, een koning van God nog wel, een koning die alles kan, dan moet je toch eens wat laten zien. Dan moet je kunnen toveren, dat je zomaar van stenen een brood maakt, omdat het bij een koning niet hoort om honger te hebben.
> (N.T.: 20,21)

En tenslotte een voorbeeld uit het verhaal 'Jozef en Maria' (Lucas 1). In de bijbel brengt een engel Maria de boodschap dat ze een kind zal krijgen. In de kinderbijbel is er van een engel geen sprake. Wat in de bijbel een boodschap is van de engel aan Maria wordt bij Karel Eykman een boodschap van Maria aan Jozef. Maria vertelt Jozef dat ze zwanger is en dat ze er heel blij mee is.

Hier is mijns inziens een relatie te leggen met de visie van Karel Eykman op het kind in de maatschappij die hij uiteenzette op de Loughborough-con ferentie in 1977. Hij wil kinderen leren niets kritiekloos te accepteren en hij wil ze laten zien dat het mogelijk is zélf hun situatie te veranderen. In overeenstemming hiermee blijven 'roepingen' en 'opdrachten van bovenaf' in de kinderbijbel achterwege.

In een gesprek met mij legde Karel Eykman mij uit dat één en ander ook te maken heeft met het taalveld dat men hanteert. De mensen rond het jaar één maakten gebruik van een heel

ander taalveld. De visualiseringen, de symbolen, zoals de wonderen die Jezus verrichtte zijn onderdeel van een taalveld dat zij hanteerden en nodig hadden om een bijbelverhaal te begrijpen, maar dat ons niks meer zegt. Met andere woorden je moet een nieuw, eigentijds taalveld creëren. En daar passen dingen als 'roeping van bovenaf' en 'Heilige Geest' niet meer in.

Stijladaptatie

Klingberg verstaat onder stijladaptatie: korte zinnen; weinig abstracta; alledaags herkenbaar taalgebruik; spreektaal; veel directe rede, dialogen; humor. Al deze kenmerken zijn terug te vinden in de verhalen van Karel Eykman. Het taalgebruik is 'gewoner' geworden, soms nogal populair en vaak zeer humoristisch. De voorbeelden zijn overduidelijk.

De korte zinnen in het verhaal 'De eerste mensen':

> Om te beginnen knielde God op aarde.
> En hij maakte een mens uit de aarde.
> Toen nam God het hoofd van die mens in zijn handen.
> Hij blies hem in zijn neus.
> Het was zijn eerste adem.
> Hij ademde diep.
> (O.T.: 212)

Het alledaagse, bijna populaire taalgebruik in Jeremia:

> Dat was stom van de koning. Jeruzalem lag precies tussen Babylonië en Egypte in. En Egypte keek wel uit om te komen helpen.
> (O.T.: 184)

En de humor in het verhaal 'Jozef en Maria':

> Zij (Maria, H.K.) was een meisje. Ze was jong. En ze was mooi. Tenminste, dat vond Jozef.
> (N.T.: 9)

Toch laat Karel Eykman het meer gedragene, emotionele en poëtische taalgebruik van de bijbel niet overal los. Bijvoorbeeld in de brief die Paulus schrijft aan de Korinthiërs in de kinderbijbel:

> Liefde geeft vertrouwen.
> Liefde is aardig
> Liefde gaat niet opscheppen.
> Liefde is niet gemeen.
> Liefde denkt niet aan zichzelf.
> Want liefde is nooit alleen.
> (N.T.: 194)

Ditzelfde fragment in de bijbel luidt:

De liefde is geduldig,
De liefde is goedertieren,
De liefde is niet afgunstig,
Niet pronkzuchtig, niet verwaand.
Zij handelt niet onedel,
En zoekt zichzelve niet,
Zij laat zich niet verbitteren,
En rekent het kwade niet aan.
(Korinthiërs 13:4-13:7)

Mediumadaptatie

Ook met betrekking tot lengte, formaat en illustraties van een kinderboek zal er volgens Klingberg rekening gehouden worden met het jonge lezerspubliek.

Het formaat van de kinderbijbel is handzaam, niet te groot, misschien wel wat te dik voor kinderhanden. De schitterende illustraties van Bert Bouman maken echter alle eventuele nadelen met betrekking tot de uitgave weer goed. Die illustraties nemen in de kinderbijbel een belangrijke plaats in. Op vrijwel elke pagina staat een tekening. Soms beslaat de tekening zelfs twee pagina's.

Klingberg onderscheidt ook met betrekking tot illustraties adaptatie qua stof en adaptatie qua stijl. Wat het laatste betreft zal de illustrator er rekening mee houden dat kinderen over het algemeen de voorkeur geven aan een konservatieve manier van voorstellen. Wat de stof betreft vormen de tekeningen in de kinderbijbel één geheel met de tekst van Karel Eykman. In een interview zegt Karel Eykman:

> Bert vertelt in zijn tekeningen trouwens méé. Hij tekent dingen waarover ik niet meer hoef te schrijven. En als hij iets openlaat, dan vul ik hem weer aan met mijn tekst. De plaatjes en de tekst lopen door elkaar heen en vullen elkaar aan. Bert heeft

trouwens de capaciteit dat hij iets in een tekening tot uitdrukking kan brengen, dat veel te zwaar zou overkomen, als je het onder woorden zou brengen.
(P. van den Hoven, 1980)

Zo hoeft hij bijvoorbeeld in het kerstverhaal de stal niet te beschrijven aangezien Bert Bouman hem tekent.

Opvallend is dat de tekeningen vaak een mengeling zijn van voorwerpen en figuren uit onze tijd en uit de bijbeltijd. Ook hier geeft Karel Eykman in het voorwoord bij het Oude Testament een duidelijke reden voor:

Hier is in feite ook sprake van concretisering.

Vaak levert die mengeling heel humoristische plaatjes op, zoals Jezus die, met een schort voor, Martha en Maria helpt bij de afwas (N.T.: 87). Of het plaatje waarop Paulus over de Via Appia (straatnaambordje) naar Rome loopt en langs een hotelletje komt waarop staat 'Drink op' en 'Patat', en een huis met een grote televisie-antenne (N.T.: 220). De humor spreekt ook uit kleine details, zoals het bordje 'Oost west, thuis best' dat bij Abraham op de kast hangt (O.T.: 10); de poes die een spin vangt onder de kast van de farao (O.T.: 69); de ingestorte toren van Babel waar een toeristische attractie van gemaakt is met een patatkraam en een bordje in vijf 'talen' ervoor (O.T.: 235).

'*Als een kind mij vraagt wie nu eigenlijk God is, weet ik niet goed wat ik moet zeggen*'

De kritiek die nogal eens op de stijl van Bert Bouman wordt gegeven is dat zijn illustraties geen eenheid vormen. Ondanks het feit dat het wel mogelijk is een aantal typen te onderscheiden, kun je mijns inziens niet zeggen dat er geen eenheid is. Er is volgens mij wel degelijk sprake van een geheel. Alle tekeningen hebben iets eigens, het zijn allemaal heel duidelijk tekeningen van Bert Bouman. De verschillen die er bestaan tussen de tekeningen vloeien voort uit het feit dat ze aansluiten op de tekst. Het ene verhaal vraagt meer van de bijbehorende illustraties dat het andere verhaal. Vandaar dat de ene tekening wat globaler gehouden kan worden en de andere tekening fijner en gedetailleerder is. Eén en ander heeft waarschijnlijk ook te maken met het feit dat Bert Bouman bij de tv-uitzendingen gebruik kon maken van technieken die bij een boek onmogelijk zijn, zoals inzoomen en overvloeien.

Wat de tekeningen in *Woord voor Woord* betreft, daarop zien we vaak allerlei voorwerpen die eerder in Holland dan in Israël thuis horen. Dat is niet gebeurd om modern te doen, maar omdat wij daarmee bedoelden dat die verhalen niet alleen van ver weg of lang geleden zijn, maar ook nu geldig en dichtbij zijn.

Tenslotte

In de lezing 'Preken in verhaalvorm' noemt Karel Eykman twee criteria voor een goede kinderbijbel: 'Een goede kinderbijbel is een open kinderbijbel. En het is een persoonlijke kinderbijbel.' (Eykman, 1984) Mijns inziens voldoet de *Woord voor Woord* kinderbijbel aan beide criteria. De bijbel is open, in die zin dat er nergens een moraal dik bovenop ligt. Nergens klinkt de belerende toon door van de schrijver die het de kindertjes allemaal wel eens uit zal leggen. Zijn eigen onzekerheid spreekt al uit het voorwoord bij de kinderbijbel:

> Als een kind mij vraagt wie nu eigenlijk God is, weet ik niet goed wat ik moet zeggen. Niemand kan je precies vertellen wie God is. Als je iemand tegenkomt die het je eens haarfijn zal uitleggen, hoef je het niet meteen te geloven.

De verhalen zijn zo open mogelijk gehouden. Kinderen kunnen zelf een oordeel vormen. De schrijver presenteert zichzelf als iemand die ook niet alles weet. Er spreekt kritiek uit de verhalen op mensen die het allemaal wel heel goed menen te weten (zie de verhalen 'Gamaliël' en 'Stefanus', N.T.); en sympathie voor de mensen die twijfelen (zie het verhaal 'Onderweg naar Damascus', N.T.) en voor hen die het soms helemaal fout doen (zie het verhaal 'Jij bent die man', O.T.).

Met andere woorden, er wordt zoals Karel Eykman zelf zegt, geen kant en klaar, zichzelf besturend autootje aangeboden maar een stel legoblokjes waarvan het kind zélf iets kan maken.

De bijbel is ook persoonlijk, in die zin dat Karel Eykman degene is die de legoblokjes uitkiest en ze aan het kind aanbiedt. Hij kiest die verhalen die passen in zijn visie op de bijbel.

Bibliografie

Dit artikel is gebaseerd op mijn doctoraalscriptie *Karel Eykman; een profielschets*, Nijmegen 1988. Bij de vergelijking is gebruik gemaakt van *Het Oude Testament* en *Het Nieuwe Testament in verkorte vorm met inleidingen en verklaringen* uitgegeven bij Het Spectrum (respectievelijk de achtste en zestiende druk).

Alle interviews met Karel Eykman die voor dit artikel zijn gebruikt zijn terug te vinden in de regelmatig bijgewerkte documentatiemap, getiteld 'Karel Eykman' (*documentatie auteurs en illustratoren* jrg. 2, no. 17, Den Haag: NBLC, 1978).

Verder is gebruik gemaakt van:

Z. Albada en C. van der Berg, '*Woord voor Woord* Karel Eykman/Bert Bouman', in: Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur 7 (1976-1977).

J.P. Bresser, 'Karel Eykman: bewust partij kiezen voor kinderen, daar gaat het om'(interview), De Volkskrant 13-10-1976.

Karel Eykman en Bert Bouman, *Woord voor Woord kinderbijbel*, Ede 1976.

Karel Eykman, 'Progressieve kinderboeken': wat is dat? *Buiten het boekje 10*, 1977.

Karel Eykman, 'Preken in verhaalvorm', in: *Theologie op de groei?* o.r.v. Jan Doelman, Voorburg 1984.

Peter van den Hoven, 'Ik sta opgesteld als vliegende keep'(interview), in: *Achter de keukendeur*, Den Haag 1980.

G. Klingberg, *Kinder- und Jugendlitersturforschung. Eine Einführung*, Wien/Köln/Gras 1973.

N.N., 'De verlegenheid van Karel Eykman' (interview), NCRV-gids 25-5-1976.

C. Veltman, 'Kinderboekenschrijver Karel Eykman: Omdat reuzen het meestal winnen van de dwergen is Klein Duimpje zo belangrijk' (interview), Hervormd Nederland 16-10-1982.

Eindnoten:

1. Voor het gemak zal ik steeds spreken van de bijbel versus de kinderbijbel als ik respectievelijk de bijbel voor volwassenen en de *Woord voor Woord* kinderbijbel bedoel.

Peter Swart
Tomas Ross: Help, ze ontvoeren de koningin!

Je hebt schrijvers die een, hooguit twee boeken schrijven en er dan een punt achter zetten omdat ze tevreden zijn. Er zijn ook schrijvers die veel meer boeken produceren, maar eigenlijk telkens opnieuw hetzelfde verhaal vertellen, naar zij hopen iedere keer weer iets mooier en vollediger dan de vorige keer.

Weer andere schrijvers hebben teveel energie en onrust om zich te kunnen beperken tot een klein oeuvre en zien niets in eindeloos herscheppen: waarom zouden zij meer van hetzelfde maken als er ook telkens iets nieuws kan worden aangepakt?

Het is nog niet eens tien jaar geleden dat Tomas Ross begon met schrijven, maar wie alle boeken die er sindsdien van hem verschenen zijn voor zich op tafel zet kan nu al nauwelijks meer over de stapel heen kijken. Ross schreef onder andere korte verhalen, een toneelstuk, een boek over mooie wandelingen in eigen land, het enige standaardwerk in de Nederlandse taal over het Monster van Loch Ness, een portret van de voornaamste grootindustriëlen hier te lande, een uitgebreide studie over paranormale verschijnselen, een kritische verhandeling over de opkomst van de Centrumpartij, en onlangs nog het scenario voor de achtdelige televisie-serie *De Brug*. De meeste lezers kennen zijn naam echter van de thrillers die mee mochten op vakantie, zoals: *De Honden van het Verraad, Schaduwen uit Gethsemane, Strijders van de Regenboog* en recentelijk *Beta* en *Donor*.

Ontwikkeling

Vaak gaan de thrillers van Ross over aktuele en politieke kwesties waarover iedereen in de krant heeft kunnen lezen, zoals bijvoorbeeld de affaire met het Greenpeace-schip, de Rainbow Warrior, dat door Franse geheimagenten gedeeltelijk tot ontploffing werd gebracht, of de handel in donor-organen die de afgelopen tijd regelmatig in de publiciteit was. In andere boeken treedt anti-held Martin Finch op, als vertegenwoordiger van de Binnenlandse Veiligheidsdienst, of wordt er een stuk wereldgeschiedenis herschreven, zoals in *Het Verraad van '42*, Ross' versie van het zogenaamde Englandspiel. Er zit een duidelijke ontwikkeling in zijn schrijverschap: zowel *Beta* als *Donor* dragen duidelijke sporen van de ervaring die de auteur heeft opgedaan als scenarioschrijver voor het filmproduktiebedrijf Topaz Pictures; beide boeken zijn bij vlagen zo snel en beeldend als de gelijknamige speelfilms die ervan gemaakt zouden kunnen worden.

Ook dit jaar timmert Ross aan de weg. In het voorjaar verscheen de als ‘spannende komedie’ omschreven roman *Gouden Bergen*, over drie mannen van middelbare leeftijd die een (riskante) manier hebben gevonden om in één klap uit de zorgen te zijn en verschrikkelijk rijk te worden. In het najaar verschijnt een thriller die

Ross samen met Maj Sjowall schreef voor Spectrum, en die tegelijkertijd in het Zweeds en Engels verschijnt, onder de titel: *De Vrouw die op Greta Garbo leek.*

Nog voor die tijd echter, in september, komt bij Uitgeverij Zwijsen in de Wachtwoord-serie Ross' eerste *jeugd*misdaadroman uit, getiteld *Help, ze ontvoeren de koningin!*

Wie vreesde dat de ervaren thriller-auteur in zijn eerste spannende boek voor jongeren de tere zieltjes zou willen sparen door al te gruwelijke gebeurtenissen buiten de deur te houden, kan gerust zijn: reeds na luttele bladzijden wordt er een supermarkt opgeblazen op de wijze van de Bende Van Nijvel, en zijn er alvast tien doden te betreuren. Onder hen de rechtse politicus Bart Wijers, tot op dat moment fraktievoorzitter van de VPD. De aanslag staat niet op zichzelf, want eerder die maand waren reeds een bank, een postkantoor en een andere supermarkt aan de beurt. Van de daders voorlopig geen enkel spoor. In hetzelfde journaal waarin dit maatschappijontwrichtende nieuws wordt gemeld is ook nog ruimte voor het bericht dat de Koningin zich ‘in alle rust heeft teruggetrokken om zich voor te bereiden op haar toespraak voor Prinsjesdag, volgende week’. Moet Hare Majesteit dan toch maar weer zelf achter de tekstverwerker kruipen?

‘*De maling,' zei de koningin, ‘wat is dat, de maling?*’

Mysterieus telefoontje

Jona, twaalf jaar, haar broer Jelle van dertien, neef Daniel uit Amsterdam en diens buur-Jongen Daaf hebben het Haagse huis even voor zichzelf omdat hun respektievelijke moeders hun ouderlijke verantwoordelijkheid niet te zwaar opvatten en er eens lekker op uit gaan. Het toeval wil dat de eerste serieuze test van Daafs bandrecordertje, uitgerust met een hypergevoelige microfoon die zelfs door hout en glas heen registreert, direkt een voltreffer oplevert. Het is een nogal mysterieus telefoontje, dat begint met de bekende elektronische piepsignalen die ontstaan wanneer op een druktoetstelefoon nummers worden gevormd, maar de verwijzing naar het tijdstip half een en naar de Spuistraat, waar de opgeblazen supermarkt staat, en naar de gedode politicus Weyers voor wie deze buurt behoorde tot de vaste lunchpauze-route, maakt dat de kinderen opeens zeer alert zijn.

Alleen Jelle is niet merkbaar onder de indruk, maar dat komt omdat hij liever zijn eigen gang gaat dan met anderen samen te werken. Het viertal besluit de politie niet in te schakelen uit vrees te worden uitgelachen. De eerste de beste aanwijzing is gelukkig direct een daalder waard, want als Jona het betreffende telefoonnummer probeert meldt de *Broederschap* zich op een antwoordapparaat. Deze club is niet zo geheimzinnig dat zij niet voorkomt in het telefoonboek, en binnen de kortste keren gaat er een ploegje poolshoogte nemen bij de Wassenaarse villa van de Broederschap aan de Sterrenlaan nummer 1.

Binnendringen valt niet mee, want er moet nog een hond worden gepasseerd, maar eenmaal boven treffen Daaf en Daniel een kamer aan die nog het meeste doet denken aan een televisiestudio. Langzaam wordt duidelijk wat de Broederschap annex Midden

Partij aan de vooravond van Prinsjesdag in de zin heeft, en wie ze daarbij nodig hebben. Hoe het afloopt ga ik hier niet verklappen, maar het wordt niet veel ingewikkelder dan het allemaal al was.

De juiste toon

Het schrijven van een oorspronkelijk kinderboek is geen geringe opgave en vraagt andere vaardigheden van de auteur dan het geval is bij werk dat bestemd is voor volwassenen. Dat is waarschijnlijk de voornaamste reden waarom velen er maar nooit aan begonnen zijn. Het is nu eenmaal niet eenvoudig om precies de toon te treffen die jongeren aanspreekt en de ongekunstelde taal te vinden die

daarbij past. Veel boeken voor jongeren smaken naar karton, omdat de schrijvers ervan zich niet aan hun beperkingen hebben kunnen ontworstelen en blijven voortborduren op het uitgesleten pad van het traditionele kinderboek. Op die manier wordt 't maar al te gauw oubollig en ouderwets. Daarnaast is geen misgreep pijnlijker dan het konsekwent hanteren van pseudo-trendy termen onder de vlag van zogenaamd eigentijds woordgebruik. Iedereen heeft wel eens ten overstaan van zijn beste vrienden blozend van schaamte moeten luisteren naar onvergeeflijke missers van ouders, die in een poging er even helemaal bij te horen woorden tevoorschijn toverden die op dat moment absoluut niet meer konden.

Dan is er nog het gevaar van de mislukte aanpassing van de volwassene aan de vermeende belevingswereld der jongeren: de schrijver graaft diep in eigen jeugdherinneringen en komt boven met episodes die indruk hebben gemaakt en waar gebeurd zijn, maar dan wel een hele tijd geleden. De jaren negentig zijn zojuist begonnen en laten zich niet vertragen of vervormen; het is een voortdenderende werkelijkheid met eigen stromingen en wetmatigheden.

Waar zoveel mis kan gaan heeft Ross de schade redelijk weten te beperken. *Help, ze ontvoeren de Koningin!* is in ieder geval niet oubollig of ouderwets. Met name de dialogen tussen de kinderen onderling mogen er wezen, vooral dankzij de aanwezigheid van een flinke dosis humor. In deze passages heeft de schrijver klaarblijkelijk zoveel geïnvesteerd, dat de plot, bij Ross in de regel van zelden geëvenaarde kwaliteit, ditmaal enigszins voorspelbaar aandoet. De ouder-kind relaties zijn goed getroffen en betrekkelijk realistisch, al zijn de diverse een-oudergezinnen waar een kennelijk gescheiden vrouw aan het roer staat en de voorheen bijbehorende vaders geheel buiten beeld blijven, wat talrijk. Naar mijn idee heeft Ross een prachtige kans laten liggen door de feitelijke ontvoering van de Koningin zo summier neer te zetten als ging 't om het illegaal transport van een baby uit een geparkeerde auto.

Tot slot een kort citaat waarin de waardigheid van het Staatshoofd wordt gesuggereerd door de reakties van omringende personages, en tegelijkertijd weer ontkracht door ingelaste humor:

> Ze glimlachte weer even en zei toen: ‘Dus U bent Tante Dorine?’
> ‘M... M... Majesteit!’ stamelde Dorine.
> ‘W...wat een ..ee..eer...!’
> ‘Daar is het, mevrouw de koningin,’ zei Daniel, ‘daarbinnen zitten de bandieten die U in de maling wilden nemen!’
> ‘Daniel,’ zei Dorine, ‘let op je woorden!’
> ‘De maling,’ zei de koningin, ‘wat is dat, de maling?’
> ‘Hè?’ zei Daniel verbaasd, maar toen klommen de eerste bewapende soldaten al als apen over het hek.

Tomas Ross: *Help, ze ontvoeren de koningin!* Uitgeverij Zwijsen Tilburg.

Register van de negentiende jaargang
Nummers 168 t/m 177 - 1989-1990

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over J. Bernlef, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn.

We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat dit onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terug vinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

BERNLEF, J.
DE VERREKIJKER 176-177/61
zie ALBERS, Bernd
zie BOEF, August Hans den

BOEF, August Hans den
Bernlef, J.
'Drie eilanden' 176-177/23

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat August Hans den Boef over J. Bernlef heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn roman-omnibus 'Drie eilanden', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 176-177 op pagina 23; vervolgens dat J. Bernlef een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 176-177 vind je dan op pagina 61 dat het een voorpublikatie vam een fragment uit een van zijn boeken is.

Bij Bernlef vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over 'Drie eilanden', moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Boef, August Hans den), zoals je eerst bij Bernd Albers moet kijken om te vinden waar en wat deze over J. Bernlef heeft geschreven.

Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ACKROYD, Peter
zie BROCKWAY, James

ALBERS, Bernd
Bernlef, J.
'Vallende ster' 176-177/53

ARMANDO
FLARDEN - FETZEN - SNATCHES 173/51
zie DUYNS, Cherry
zie FOPPE, Han
zie KOOPMAN, Ares
zie NIEZINK, Henk
zie NIEZINK, Jolande
zie NIJS, Pieter de
zie VINKENOOG, Simon

ARMENTA, Amira
García Márquez, Gabriel
'De generaal in zijn labyrint' 174/48

BERG, Rudolf van den
zie BOLL, Michel

BERNLEF, J.
DE VERREKIJKER 176-177/61
zie ALBERS, Bernd
zie BOEF, August Hans den
zie ELSHOUT, Ron
zie GOOSSENS, Marc
zie HOF, Kees van 't
zie KOOPMAN, Ares
zie MIELART, Alice
zie NIEMöLLER, Joost
zie NIJS, Pieter de
zie NIJSSEN, Peter
zie ROMIJN MEIJER, Henk
zie SWART, Peter

BIRNEY, Alfred
zie NIEMöLLER, Joost

BOEF, August Hans den
Bernlef, J.
'Drie eilanden' 176-177/23

Pramoedya Ananta Toer 172/53

BOLL, Michel
Nooteboom, Cees 168/86
*Berg, Rudolf van den (*gesprek *over de speelfilm 'De Avonden' van Gerard Reve) 170-171/5*

BORMANS, Peter
Rushdie, Salman
'De duivelsverzen' 169/48

BOSSINK, Roel
zie SWART, Peter

BROCKWAY, James
Ackroyd, Peter
'First Light' 172/78

BROEK, Diana van den
Rushdie, Salman
'De duivelsverzen' 169/48

BUDDINGH', C.
zie KOOPMAN, Ares

CARTENS, Daan
Nooteboom, Cees 168/2
Nooteboom, Cees
'Het gezicht van het oog' 168/3

CLAIRVAUX, Bernardus van
zie PRANGER, Burcht

DOLMAN, Margreet
Reve, Gerard 170-171/3

DOORMAN, Maarten
GEDICHT 176-177/106

DROS, Imme
zie HOVEN, Peter van den

DUYNS, Cherry
Armando 173/3

EGGELS, Hanneke

Reve, Gerard 170-171/2

ELSHOUT, Ron
Bernlef, J. (over zijn poëzie) 176-177/68
Kellendonk, Frans
'Namen en gezichten' 172/18
Terborgh, F.C.
'Odysseus' laatste tocht' 175/48

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BROCKWAY, James
zie LABEY, Karel
zie RUSHDIE, Salman
zie TODD, Richard

EMEIS, Marijke
Rushdie, Salman
'De duivelsverzen' 169/58

EVENEPOEL, S.
Kopland, Rutger 172/36

FOPPE, Han
Armando 173/31

GARCíA MáRQUEZ, Gabriel
zie ARMENTA, Amira
zie HEUVEL, Aad van den
zie LEEUWEN, Boeli van
zie LEMM, Robert
zie NIEMöLLER, Joost
zie POL, Barber van de
zie STEENMEIJER, Maarten
zie SWART, Peter

GEERAERTS, Jef
zie SWART, Peter

GOOSSENS, Marc
Bernlef, J.
'Hersenschimmen' 176-177/37

GREVERS, Arie
Nooteboom, Cees
'De verliefde gevangene' 168/29

HANE-SCHELTEMA, M. d'
Homerus 175/61

HARMSEN VAN BEEK, Fritzi
zie OEVER, Annie van den

HARSKAMP, Jaap
Marsman, Hendrik 176-177/108

HELLINGA, Gerben
zie SWART, Peter

HEUVEL, Aad van den
García Márquez, Gabriel 174/2

HOF, Kees van 't
Bernlef, J.
'Publiek geheim' 176-177/44
Nooteboom, Cees
'Aas' 168/22

HOFFMAN, Thom
BRIEF AAN FRITS VAN EGTERS 170-171/23

HOMERUS
ODYSSEE, BOEK 5, 228-493
(vertaling H.J. de Roy van Zuydewijn) 175/73
zie ELSHOUT, Ron
zie HANE-SCHELTEMA, M. d'
zie MOORMANN, Eric M.
zie SCHENKEVELD, D.M.
zie SLINGS, S.R.
zie SLUITER, Ineke
zie YNTEMA, D.G.

HOVEN, Peter van den
Dros, Imme 172/61

HUXLEY, Aldous
zie LABEY, Karel

INDONESISCHE LITERATUUR
zie BOEF, August Hans den

JEUGDLITERATUUR
zie HOVEN, Peter van den

KELLENDONK, Frans
zie ELSHOUT, Ron

KEMPE, P.B.
Wieg, Rogi 172/23

KOOPMAN, Ares
Armando en De Nieuwe Stijl 173/21
Bernlef, J. (over Barbarberbrieven aan C. Buddingh') 176-177/97

KOPLAND, Rutger
zie EVENEPOEL, S.

KOSSMANN, E.H.
Vries, Theun de
'Baron' 169/28
Vries, Theun de 169/33

KOSSMANN, Ernestine
Nooteboom, Cees
'De ridder is gestorven' 168/41

KREGTING, Marc

Nooteboom, Cees
'De verliefde gevangene' 168/29
Reve, Gerard
'De laatste jaren van mijn grootvader' 170-171/52

LABEY, Karel
Huxley, Aldous 172/2

LAFEBER, Gaby
Nooteboom, Cees
'Rituelen' 168/45

LEEUWEN, Boeli van
García Márquez, Gabriel 174/13

LEMM, Robert
García Márquez, Gabriel
'De generaal in zijn labyrint' 174/52

LEMS, Mariet
GEDICHTEN 169/46

LEVIN, Bernard
Nooteboom, Cees
'In Nederland' 168/91

LEZAMA LIMA, José
zie PHAF, Ineke

MAERE, Jaak de
Vries, Theun de (over de Wilt Tjaarda-verhalen) 169/21

MARSMAN, Hendrik
zie HARSKAMP, Jaap

MEIJER, Josine W.L.
Reve, Gerard 170-171/113

MEIJER, Maaike
Reve, Gerard (over zijn geestelijke liederen) 170-171/80

MIELART, Alice
Bernlef, J. 176-177/79

MISDAADLITERATUUR
zie SWART, Peter

MOORMANN, Eric M.
Homerus 175/30

NEERVOORT, Hans
Zomeren, Koos van 172/44

NIEMöLLER, Joost
Bernlef, J. (en Raster) 176-177/89
*Birney, Alfred (*gesprek) *169/75*
García Márquez, Gabriel
'Liefde in tijden van cholera' 174/60
zie ZWART, Dirk

NIEZINK, Henk
Armando en Berlijn 173/39

NIEZINK, Jolande
Armando 173/63

NIJHOF, Jos
Reve, Gerard
'De ondergang van de familie Boslowits' 170-171/35

NIJS, Pieter de
Bernlef, J. 176-177/8
Nooteboom, Cees 168/74
Armando 173/8

NIJSSEN, Peter
Bernlef, J. 176-177/3

NOOTEBOOM, Cees
BASHO 168/17
zie BOLL, Michel
zie CARTENS, Daan
zie GREVERS, Arie
zie HOF, Kees van 't
zie KOSSMANN, Ernestine
zie KREGTING, Marc
zie LAFEBER, Gaby
zie LEVIN, Bernard
zie NIJS, Pieter de
zie PALMEN, Connie
zie STEENBERGEN, Hans
zie STEENMEIJER, Maarten
zie WITTEVEEN, Albert

OEVER, Annie van den
Reve, Gerard
en Harmsen van Beek, Fritzi 170-171/99

PAARDEKOOPER, Jos
Reve, Gerard (over de brievenboeken) 170-171/72

PALMEN, Connie
Nooteboom, Cees 168/59

PHAF, Ineke
Lezama Lima, José 174/65

POINTL, Frans
EEN VISITE 172/33

POL, Barber van de
García Márquez, Gabriel
'De kolonel krijgt nooit post' 174/35

PRAMOEDYA ANANTA TOER
zie BOEF, August Hans den

PRANGER, Burcht
Reve, Gerard
en Clairvaux, Bernardus van 170-171/91

RAAT, G.F.H.
Reve, Gerard

‘De Avonden’ (en het filmscenario) 170-171/13

RADSTAKE, Jos
Reve, Gerard
‘De Avonden’ 170-171/28

REGISTER BZZLLETIN
18e jrg, nrs 158 t/m 167, 1988/89 168/93

REVE, Gerard
zie BOLL, Michel
zie DOLMAN, Margreet
zie EGGELS, Hanneke
zie HOFFMAN, Thom
zie KREGTING, Marc
zie MEIJER, Josine W.L.
zie MEIJER, Maaike
zie NIJHOF, Jos
zie OEVER, Annie van den
zie PAARDEKOOPER, Jos
zie PRANGER, Burcht
zie RAAT, G.F.H.
zie RADSTAKE, Jos
zie STURM, Arie

RIJKENS, Leo
EEN DAG UIT HET LEVEN VAN EEN GESTOORDE HAAGSE CHRISTEN 172/12

ROMIJN MEIJER, Henk
Bernlef, J. 176-177/74

ROY VAN ZUYDEWIJN, H.J. de
zie HOMERUS

RUSHDIE, Salman
zie BORMANS, Peter
zie BROEK, Diana van den
zie EMEIS, Marijke
zie TODD, Richard

SCHENKEVELD, D.M.
Homerus 175/2
Homerus 175/20

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie GARCíA MáRQUEZ, Gabriel
zie PHAF, Ineke

SLINGS, S.R.
Homerus 175/3

SLUITER, Ineke
Homerus 175/40

STEENBERGEN, Hans
Nooteboom, Cees 168/80

STEENMEIJER, Maarten
García Márquez, Gabriel 174/22
Nooteboom, Cees 168/68

STURM, Arie
Reve, Gerard (en Winnie-de-Poeh) 170-171/63

SWART, Peter
Bernlef, J.
'De verdwijning van Kim Miller' 176-177/32
Bossink, Roel
'Dromen van kinderen' 173/77
García Márquez, Gabriel
'Kroniek van een aangekondigde dood' 174/42
Hellinga, Gerben
'De terugkeer van Sid Stefan' 169/67
*Hellinga, Gerben (*gesprek) *169/70*
Geeraerts, Jef
'Sanpaku' 172/75

TERBORGH, F.C.
zie ELSHOUT, Ron

TODD, Richard
Rushdie, Salman
'De duivelsverzen' (en de Engelse letteren) 169/59

VINKENOOG, Simon
Armando 173/57
Armando 173/72

VLIET, Eddy van
Vries, Theun de 169/12

VRIES, Sandra de
Vries, Theun de 169/37

VRIES, Theun de
SAINT-GEORGES (fragment) 169/42
zie KOSSMANN, E.H.
zie MAERE, Jaak de
zie VLIET, Eddy van
zie VRIES, Sandra de
zie WAARSENBURG, Hans van de
zie WADMAN, Anne

WAARSENBURG, Hans van de
Vries, Theun de (bio-bibliografie) 169/2
Vries, Theun de (gesprek) 169/3

WADMAN, Anne
Vries, Theun de (over Wilt Tjaarda) 169/27

WIEG, Rogi
zie KEMPE, P.B.

WITTEVEEN, Albert
Nooteboom, Cees
'Het gezicht van het oog' 168/11

YNTEMA, D.G.
Homerus 175/12

ZOMEREN, Koos van

zie NEERVOORT, Hans

ZWART, Dirk
*Niemöller, Joost (*gesprek*) 172/70*

[Nummer 179]

[Voorwood]

‘Als iets me nog tekent, is het dit: een geopende schaar in een gesloten hand. Ik beschouw het als mijn embleem. Samengeknepen vingers en aan alle kanten steken punten en ogen te voorschijn. Het smalle blad met de spitse punt tussen wijs- en middelvinger. Haaks hierop, tussen middel- en ringvinger, het bredere blad met de stompe punt. Het ene oog komt achter de duim vandaan, het andere zit half tegen de handpalm, half tegen de pols gedrukt. Een met de hand vervlochten kruis.’

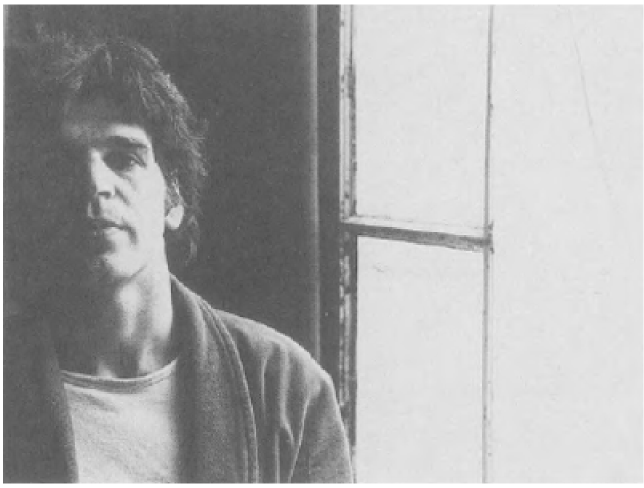
A.F.Th. van der Heijden,
De slag om de Blauwbrug

Jan Brands
Over de lichte zijde van het bestaan

De literatuur kwam voor A.F.Th. van der Heijden niet uit de lucht vallen: ze speelde in zijn familie al een belangrijke rol Grootvader Van der Heijden was niet alleen klompenmaker, maar ook een enthousiast lezer en een levendig verhalenverteller. En de grootvadervan moeders kant zou zelfs tot de literaire familie van Guillaume van der Graft behoren.
De eerste verhalen die Adri op de lagere school vertelt dwingen bewondering af bij meester Brugmans. Maar het beloofde honorarium heeft hij nooit uitbetaald.

Wie foto's van Adri van der Heijden wat nauwkeuriger bekijkt bemerkt iets zeer merkwaardigs. De linkerkant van het gezicht is vaak helder, over de rechterzijde valt nogal eens een schaduw. Wat vertellen die foto's? Beantwoorden aan die lichte en die donkere zijde van dat gezicht ook verschillende aspecten van het leven van de geportretteerde? Zo ja, welke van die aspecten zijn van belang om de *auteur* A.F.Th. van der Heijden beter te leren kennen? En is de chroniqueur van de lichte zijde van dat bestaan ook de aangewezene om de duistere zijde te onthullen? Vragen die niet eenvoudig zijn op te lossen. De konklusie ligt ook in dit geval voor de hand: een schets van de wordingsgeschiedenis van een auteur is natuurlijk interessant, maar wie de schrijver ècht wil leren kennen kan toch maar beter zijn werk lezen.

Begin 1984 trof ik op een van de toiletten van de Openbare Bibliotheek aan de Prinsengracht in Amsterdam nogal scabreuze citaten uit *De tandeloze tijd*, een ‘romancyclus’ van de toen voor mij onbekende A.F.Th. van der Heijden. De blocnootvelletjes waren, zo bleek achteraf, eigenhandig door de auteur en zijn vrienden aangebracht. Kennelijk werkte een jonge schrijver aan naamsbekendheid en zodoende aan brood op de plank. Wie was die A.F.Th. van der Heijden?



Van der Heijden in clair-obscur op zijn etage in de Amsterdamse Pijp, winter 1978.

Een kleine prins

Het geboortebewijs is duidelijk. Op 15 oktober 1951 wordt te 22.45 u in de gemeente Geldrop op het adres Poemastraat 38

een kind van het mannelijk geslacht geboren: Adrianus Franciscus Theodorus van der Heijden. Vader is de zesentwintigjarige fabrieksarbeider Petrus Wilhelmus van der Heijden. Hij verzorgt de aangifte van zijn eerste kind mede namens Catharina Johanna Isabella van der Graft, 'zonder beroep', ongetwijfeld bedoeld als 'huisvrouw'. De kleine Adri krijgt in de loop der jaren gezelschap van een zusje: Marianne (we zullen haar nog tegenkomen) en van een broertje: Frans.

Het gezin woont enige tijd in de buurtschap Hulst ('De gevarendriehoek') en verhuist daarna achtereenvolgens naar Braakhuizen Noord en de wijk Oranjeveld. De jongen bezoekt de Frater Andreasschool in de Kettingstraat en gaat daarna naar de HBS van het Sint Joriscollege in Eindhoven. Hij doet eindexamen in 1969 en wil aansluitend MO Nederlands gaan studeren in Groningen. Maar er is een numeris fixus voor die studie en hij wordt uitgeloot.

'*Het idee dat ik de meester was over de werkelijkheid*'

Adri hangt een jaartje thuis rond, werkt in die periode een aantal maanden als administratieve kracht in een machinefabriek en doet wat klussen via uitzendbureaus.

In 1970 schrijft hij zich in aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen. Van der Heijden profiteert dan van een betere toegankelijkheid van het hoger onderwijs voor kinderen uit arbeidersgezinnen, eind jaren zestig, begin jaren zeventig. Hij kiest voor een studie psychologie, maar stapt al spoedig over naar filosofie. Hij krijgt in Nijmegen te maken met de nasleep van de studentenbeweging. Het interesseert hem maar matig. Hij is weinig geïmponeerd door studenten van rijke komaf die hèm zo nodig moeten vertellen wat 'de arbeidersklasse' beweegt. Bovendien houden ze hem af van datgene waarvoor hij naar de universiteit is gekomen: het Ware, het Schone en het Goede te leren kennen en iets te vernemen over 'dat wat dieper zit dan de portemonnee'.

Na het behalen van het kandidaatsexamen verhuist hij in 1976 naar Amsterdam om zich te specialiseren in de esthetica. De studie wordt niet voltooid: inmiddels heeft zich het schrijverschap als levensvulling aangediend. Van der Heijden geeft daarmee naar eigen zeggen gehoor aan niet minder dan een roeping:

> Ik heb wel eens gezegd dat ik me als kind geen arbeiderszoon voelde, maar een prins. Een gevoel dat voortkwam uit de gaven die ik in mezelf aantrof. Ik kon bijvoorbeeld heel goed tekenen. Dat talent heb ik na mijn zestiende niet meer ontwikkeld, maar je zou kunnen zeggen dat het is opgegaan in mijn schrijverschap. Het idee dat ik de meester was over de werkelijkheid. In *De gevarendriehoek* droomt de hoofdpersoon, Albert Egberts, dat God hem de zon geeft. Die droom heb ik ook in werkelijkheid gehad. Hij is het zinnebeeld geworden van dat prinselijk gevoel. Ik herinner me nog precies de gewaarwording van zoetheid, maar ook van schrik die ik had bij die droom. Het was alsof God mij wilde straffen voor mijn hebzucht. Toen ik - in die droom - de zon tegen mijn borst drukte, bleek het een gouden spiegel te zijn. Je kan het als symbool zien voor het schrijverschap, het talent dat je gekregen hebt, maar waardoor je ook verpletterd kunt worden.[1.]

Maar het gaat hier niet uitsluitend om een godsgeschenk. Het schrijverschap van Van der Heijden is wel degelijk ook voorbereid in de familiekring, op school en door de auteur zelf.

Literaire traditie

Grootvader Van der Heijden was klompenmaker. Hij had een niet vervulde droom: hij wilde graag onderwijzer worden. Bovendien las hij boeken. Verhalen als *De drie musketiers* en *De Graaf van Monte Cristo* werden door hem in een eigen vrije versie doorverteld aan de leden van zijn gezin. Zo ontstond er in de

familie Van der Heijden een traditie van mondelinge overlevering van literaire werken.

Ook bij Adri leidde dat tot een groot ontzag voor boeken. Boeken schrijven was iets zò verhevens; wie weet zat God er wel achter. Laat staan dat je ooit *zelf* een boek zou kunnen maken.

De andere opa, opa Van der Graft (hij werkte in de fabriek bij Philips) wijst telkenmale met trots op een literaire tak van de familie die zou uitmonden bij de dichter Guillaume van der Graft. Dat gemystificeerde 'gegeven' inspireert grootvader zelfs tot de gedichtencyclus *Ecce Homo ziet den Mensch*. Beoogd medium: De Katholieke Illustratie.

Ook zijn er voorleesmiddagen van oma Van der Graft tijdens logeerpartijen in Den Bosch. Onder het (wederzijdse) genot van een borrelglaasje rode Spaanse wijn leest zij haar kleinkind voor uit *Het Groot Winterboek* of uit *Het Vakantieboek*.

Van der Heijden, en face en en profil, augustus '78; foto: Gerard Polhuis

Adri ontdekt zo onder het nuttigen van enige alcohol de magie van het woord. Maar eigenlijk weet hij dat al lang. Immers, later, in *De Sandwich*, zal hij uit de doeken doen hoe hij zich van jongsaf aan heeft aangeleerd om door middel van steekwoorden als 'wijkgebouwtje' en 'plasrozijn' een complex van ervaringen en indrukken naar believen in zijn geheugen op te roepen. Spelen met woorden doet zo een wonderlijke wereld van beelden ontstaan.

Maar dat niet alleen: het gegoochel met woorden loont kennelijk ook anderszins. Als meester Brugmans, hoofd van de Frater Andreasschool, tijdens een van zijn wekelijkse rondgangen door de klassen Adri voor het bord roept om eens iets te vertellen over de tekening die de juf op het bord maakte, en Adri zijn fantasie de vrije loop laat, is de man zo gefascineerd dat hij de jongen niet minder dan een *snoeppakket* belooft. Het eerste honorarium dat overigens, ondanks herhaalde beloften, nooit is uitgekeerd. Toch houdt de gedachte dat zoiets moois als boeken godsgeschenken zijn, en het schrijven dus niks met mensenwerk heeft te maken, nog een tijdje stand.

Zus Marianne is de eerste die daar verandering in brengt, zo vertelde Adri van der Heijden in een gesprek met Everhard Huizing:

> Ik geloof dat ik door mijn zusje, mijn anderhalf jaar jongere zusje Marianne, op het idee ben gekomen om zelf boeken te gaan schrijven. Die had als rare manie dat ze bibliotheekboeken overschreef. Dan ging ze naar

de bibliotheek, leende een paar boeken en begon die als een gek over te schrijven. Dat gaf haar het idee dat ze zelf een boek had geschreven. Heel ijverig kon ze daar mee bezig zijn, tongpuntje tussen de lippen. Ik werd daar jaloers op en ging het zelf ook doen. Als een razende jongensboeken overschrijven. Maar dat bevredigde op den duur niet. Het was natuurlijk ook een stupide, dwangneurotische bezigheid.
Ook bij het echt schrijven was mijn zusje me voor. Die had een paar nonnen als onderwijzeres op school, die tevens iets in een ziekenhuis deden. En dat bracht haar op het idee om een ziekenhuisverhaal te schrijven, over een doodziek meisje, heel zielig allemaal. Ze had het geschreven op van die multomapblaadjes, met uiteraard een wollen draadje er doorheen geregen. Ik had het omslag gemaakt, een tekening van een ziekenhuis-

> bed, een nachtkastje ernaast en bloemen erop, zoiets. En dat circuleerde dan op de ziekenzaal van de kinderafdeling. De nonnen vonden het geniaal en daar was ik vreselijk jaloers op. Toen begon ik zelf een boek te schrijven, over een soort Pietje Bell die naar het Wilde Westen vertrekt. Een soort combinatie van Pietje Bell en Old Shatterhand dus.[2.]

Op de middelbare school neemt Adri regelmatig een snipperdag om eens lekker te kunnen lezen. Moeder tekent ongezien de briefjes waarin ze meldt dat haar zoon wegens ziekte is verhinderd. Afgezien van de boeken voor de lijst gaat zijn voorkeur daarbij uit naar boeken die verder niemand gelezen had. Boeken als *Gösta Berling* wilde hij ontdekken. De echte meesterwerken komen pas later. Van der Heijden spreekt wat dat betreft over een achterstand die hij moest inlopen:

> Toen ik begon te schrijven, waren de boeken die een èchte invloed op me hebben uitgeoefend nu juist die boeken die ik nog niet gelezen had. Het zijn de meesterwerken, de boeken die zich, nog ongelezen, aan je opdringen en waar je gaandeweg een enorm beeld van creëert. *A la recherche du temps perdu* van Proust. Of Joyce's *Ulysses*. Jarenlang heb ik er omheen gedraaid, en mijn opwinding over die boeken werd steeds groter. Wat ik me voorstelde bij die boeken, dàt werd mijn invloed. Als je dan uiteindelijk aan het lezen slaat, dan vallen die werken natuurlijk zowel mee als tegen. De onontkoombare lezing bleek de vernietiging van de invloed. Welk boek kan op tegen de mythe die erover gevormd is?[3.]

In de schoolkrant publiceert Van der Heijden voor het eerst zijn gedichten (‘Rode zeeanemoon’, ‘Diep verlangen’, ‘Storm op til’). In 1967 werkt hij aan de aanzet tot een heuse roman, *Kermis in de hel*, welke later, in de zomer van 1972, wordt uitgewerkt in weer een nieuw manuscript: *Het bejaardentehuis op het dak van de wereld. Het bejaardentehuis*, dat is geschreven op een grote rol krantepapier, vormt het oermanuscript voor de romancyclus waarmee Van der Heijden later furore maakt: *De tandeloze tijd*. Maar voor het zòver is, is er nog een lange weg te gaan.

> ‘*Welk boek kan op tegen de mythe die erover gevormd is?*’

Op zoek naar een eigen stem

D*e tandeloze tijd* wordt immers voorafgegaan door een aantal verhalen die in De Revisor worden gepubliceerd, niet door A.F.Th. van der Heijden, maar door Patrizio Canaponi, ‘een auteur van Italiaans-Nederlandse afkomst’.

Patrizio Canaponi is een door Van der Heijden verzonnen auteur. Geen onbelangrijk verzinsel, omdat dat pseudoniem een duidelijk literaire functie heeft. Het staat de schrijver toe te experimenteren met een zwierige taal, als tegenhanger van het kort en sober taalgebruik dat was gereserveerd voor weer een andere auteur: Albert Egberts. Het pseudoniem Patrizio Canaponi maakt het mogelijk *sierlijk* te schrijven

en afstand te nemen van het kortaffe Brabantse dialect. Een lelijk dialect, ja, maar wel gesproken door de mensen die de auteur lief zijn.

Zo is Van der Heijden onder het mom van een paar pseudoniemen op zoek naar een eigen stem. Pas als die is gevonden komt er een eind aan het gemystificeer en staat hij zich toe te publiceren onder eigen naam: A.F.Th. van der Heijden.

In juni 1978 verschijnt het eerste van De Revisor-verhalen: ‘Bruno Tirlantino, of de bruiloft van Prinses Ann’, al spoedig gevolgd door de verhalenbundel *Een Gondel in de Herengracht en andere verhalen*.

Vanaf dat moment beschouwt Van der Heijden

zich als full-time schrijver en doet hij alles om een ook kwantitatief aanzienlijk oeuvre op te bouwen. Dat ‘alles’ kan een reis door Italië zijn of een langdurig verblijf in een cel in een voormalig Huis van Bewaring, of, meer recent, het vertrek uit de Amsterdamse Grachtengordel naar de (vermeende) rust van de Veluwe.

Na *Een Gondel in de Herengracht* (1978) verscheen in 1979 de roman *De Draaideur*. Van ‘De tandeloze tijd’, verscheen in 1983 de proloog *(De slag om de Blauwbrug*) en *Vallende Ouders*. In 1985 volgde *De Gevarendriehoek. Advocaat van de Hanen* staat op het punt te verschijnen. Met *Sneeuwnacht in September* nadert de romancyclus haar (voorlopige) voltooiing.

Tussendoor verschenen ook nog het requiem *De Sandwich* (1986) en de korte roman *Het leven uit een dag* (1988), een uitwerking van één van de centrale thema's uit ‘De tandeloze tijd’: ‘leven in de breedte’. Daarnaast voert Van der Heijden een uitgebreide correspondentie. Hij schreef duizenden brieven.[4.]

Het werk van de auteur is, gezien de talloze recensies, geenszins onopgemerkt gebleven. Er is veel waardering. Patrizio Canaponi mocht in 1979 voor *Een gondel in de Herengracht* de Anton Wachterprijs ontvangen. A.F.Th. van der Heijden kreeg voor *De Gevarendriehoek* in 1986 van de Jan Campertstichting de F. Bordewijkprijs en van de Stichting Amsterdams Fonds voor de Kunst de Multatuliprijs. Inmiddels verscheen bij Uitgeverij Werner Söderström in Helsinki *Het leven uit een dag* in een Finse editie (*Päivän mittainen elämä*, vertaling Tiiti Fortelny). De Zweedse (*Ett liv ur en dag*, vertaling van Signe Zeilich-Jensen), en de Duitse uitgave van de roman (*Eintagsleben*, vertaling Helga van Beuningen) staan op stapel.

Het beplakken van toiletdeuren is inmiddels vervangen door ontmoetingen met de pers en door optredens voor radio en TV. In de regel uiterst vriendelijk en voorkomend en nog altijd lichtelijk verbaasd treedt Adri van der Heijden daarbij, op gezette tijden bijgestaan door Mirjam Rotenstreich en de kleine Tonio, de afgezanten van zijn lezers tegemoet.

4. René van Stipriaan: ‘A.F.Th. van der Heijden: Het corresponderen is een heilig moeten’, in: R. van Stipriaan, *Poste Restante*, Bijzondere brieven uit de Nederlandse Literatuur, Nijgh en Van Ditmar, Amsterdam, 1990, pag. 11-19.

Hart en schaduw; poserend voor het achterplat van Een gondel in de Herengracht, augustus '78; foto: Gerard Polhuis

Eindnoten:

1. Fons Kockelmans, ‘Ik presenteer steeds de afgeleide waarheid.’, in: Provinciale Zeeuwse Courant, 13 december 1986.
2. Everhard Huizing, ‘Als je het beroep van schrijver kiest, dan moet er ook geschreven worden’, in: Diepzee, jrg. 5., (1987-1988), nr. 5, pag. 8-10.
3. Joost Zwagerman, ‘Schrijven als topsport’, in: De Haagse Post, 1 oktober 1988, pag. 47.

Joost Niemöller
‘Wat moet je schrijven over iemand die zich zielsgelukkig voelt?’
In gesprek met A.F.Th. van der Heijden

Meestal wordt A.F.Th. van der Heijden geïnterviewd als hij net een boek afheeft. Op het moment van het onderstaande interview is hij hard bezig de eindjes van **Advocaat van de hanen** ***aan elkaar te knopen. Teruggetrokken in de Pauwhof - een statig landhuis waar kamers worden verhuurd aan kunstenaars - met een indrukwekkend werkschema aan de muur, weet de schrijver toch alle tijd vrij te maken voor een uitgebreid gesprek.***

Al twee jaar geleden zei je over het nu pas uitkomende Advocaat van de hanen, *dat het een boek was dat meteen geschreven moest worden.*

Zolang ik met de cyclus ‘De tandeloze tijd’ bezig ben heb ik zin om te ontsnappen. Voor m'n plezier ontwerp ik dan naar aanleiding van iets dat ik in de krant lees een roman. Daar doe ik een ochtend over, stop het vervolgens in een la en vergeet het. Zo ging dat ook met *Advocaat van de hanen*.

Ik wilde al heel lang schrijven over iemand die eens per jaar het grote, maar onverklaarbare geluk deelachtig wordt; die olie op het vuur gooit van z'n geluk door zich in de drank te storten en dan in zijn roes van alles beleeft. Mij is in de afgelopen tien jaar drie keer iets dergelijks overkomen. Een paar weken tot een paar maanden dat je volstrekt van de wereld bent door een onverklaarbare euforie.

‘*Ongeluk, ja prachtig, dat levert grote tragedies op*’

Euforie, dat is ook een kernwoord in *Advocaat van de hanen*. Maar Flaubert heeft al ergens gezegd *Le bonheur raconte mal*. Ongeluk, ja prachtig, dat levert grote tragedies op. Maar wat moet je schrijven over iemand die zich zielsgelukkig voelt? Dat kun je alleen maar door gebruik te maken van vreselijk ongeluk. Zo heb ik ook uiteindelijk dat boek ingericht.

Van De Sandwich, *wat al een ontsnapping was uit je cyclus ‘De tandeloze tijd’, was je zo in de volgende ontsnapping gerold.*

Ja. Ondertussen werkte ik af en toe nog aan het veelgevraagde deel drie. Maar dat moest een wat complexer boek worden. Ik had er niet zo'n haast mee. Misschien ook doordat er zo vaak naar gevraagd werd maakte me dat een beetje recalcitrant. Maar ik moet wel zeggen dat het idee van *Advocaat van de hanen* me erg bij de kladden had. Dat boek moest geschreven worden. Ik dacht: als ik het nu niet doe, nu dat geval Hans Kok, wat er de actuele aanleiding toe vormde, zo vers in het geheugen ligt, dan doe ik het nooit meer. Er was al een prospectustekst voor gemaakt, in '87. In die tekst liet ik me ontvallen dat het opgevat zou kunnen worden als een vervolg op ‘De tandeloze tijd’. Door dat zinnetje ben ik misschien op een idee gekomen. ‘De tandeloze tijd’ hield in het oorspronkelijke ontwerp in 1980 op, en *Advocaat van de hanen* speelt in '85-'86.

Je zou in vage termen kunnen zeggen dat het een sprong is van de militante kraakbeweging van 1980 naar het cynische yuppiedom van midden jaren tachtig. Ik merkte plotseling dat allerlei figuren uit ‘De tandeloze tijd’ in *Advocaat van de hanen*

wilden. Als bijfiguren. Daar heb ik de deur niet voor dichtgehouden. Vervolgens schreef ik dat boek, zonder het echt zelf te willen, naar de cyclus toe. En het bleek er heel goed bij te horen.

Dat had een enorme consequentie voor die cyclus, want het werd

toen ineens geen trilogie meer maar een reeks die een heleboel delen zou kunnen gaan tellen. Nu heb ik het losgelaten; deel vier is niet het slotdeel. Er liggen al een paar voorlopige ontwerpen voor verdere delen.

Nu is het misschien ook makkelijker om dat deel drie te schrijven? Je weet dat het niet meer het afsluitende deel hoeft te zijn.

Deel drie heb ik goeddeels geschreven, maar het zal nu inderdaad makkelijker zijn om het uit handen te geven. Er wordt vaak gesuggereerd dat ik dat derde deel niet zou kunnen schrijven. Maar wat nu het derde deel heet was eigenlijk het eerste deel. De latere delen één en twee en de proloog zijn eruit voortgekomen. En dit vierde deel eigenlijk ook.

Er wordt in deel vier in verschillende hoofdstukken terugverwezen naar geschiedenissen uit dat deel drie. Je zou kunnen zeggen dat deel drie de kroon moet gaan spannen. De voorlopige kroon. Het wordt nu een reeks die met me meegroeit. Begonnen als een tamelijk rechtstreekse ik-vertelvorm, via een hij-vorm naar een meerstemmigheid in het derde deel. Het vierde deel hoort ook bij het polyfone karakter van deel drie. Je zou het kunnen beschouwen als een groot hoofdstuk uit dat deel drie, waarin een bijfguur, een advocaat, opeens een hoofdrol krijgt.

In *Advocaat van de hanen* staan ook hoofdstukken die verwijzen naar dingen die eerder gebeurd zijn, in de jeugd van Albert Egberts, de hoofdfiguur uit 'De tandeloze tijd'. Dat is in *Advocaat van de hanen* een persoon van het tweede plan. De hoofdpersoon in *Advocaat van de hanen* is een zekere meester Quispel, die weer als bijfiguur voorkomt in deel drie. Er wordt in deel vier ook terugverwezen naar dingen die pas in het derde deel zullen voorkomen.

Collega Frans Kellendonk bezoekt de signerende Van der Heijden bij boekhandel Pegasus, februari 1984

In deel twee is er de driehoeksvorm, in deel één de op en neergaande beweging. Is er een voortzetting van meetkundige figuren te verwachten?

Deel drie even terzijde. *Advocaat van de hanen* heeft een heel eigen ritme. Het is verdeeld in twee delen. In de eerste helft wordt de euforie beschreven; de euforische drinkperiode van Quispel die drie weken duurt. Om de lezer niet te vervelen met die zielsgelukkige toestand van Quispel heb ik de hoofdstukken daarover afgewisseld met mineurhoofdstukken. Die spelen in de tijd net volgend op de euforie.

In de tweede helft van *Advocaat van de hanen* gebeurt iets dergelijks, maar dan meer vervlochten, diffuser. Er keren inderdaad meetkundige figuren terug. Die Quispel heeft tijdens zijn periode van uitspattingen de neiging om de stad - het speelt zich af in Amsterdam - terug te brengen tot het patroon dat de cafés, zoals ze in het stadsplan liggen, met elkaar vormen. Dat kan een vijfhoek zijn, of een driehoek. En dat ligt dicht bij Albert Egberts die zijn jeugd binnen een driehoek heeft ondergebracht.

Je ziet het ook weer in De Sandwich *terug; het belang dat de meetkunde lijkt te hebben als een zingevend iets.*

Ik laat dat niet zo tot mijn bewustzijn toe eigenlijk. Die driehoeken in *De gevarendriehoek*, daar was ik me bewust van. Nu je het zo zegt valt me op dat ik me blijkbaar altijd moet vastklampen aan een patroon. In *Advocaat van de hanen* is het een onderdeel van de rituelen die zo'n persoon er op na houdt als hij een periode van uitspattingen heeft. Ik gebruik steeds dat woord uitspatting, maar het wordt prachtig in banen geleid. Er staat ergens: hij bouwde zijn drinkgelagen op naar analogie van een kunstwerk. Hij heeft het volstrekt in de hand.

'*... ik moet me blijkbaar altijd vastklampen aan een patroon*'

Is de achterliggende vorm het zingevende element?

Daarmee raak je aan de kern van het boek. Ergens in mijn boek komt hij tot een ontdekking, in een lucide moment tijdens de gruwelijke neergang, wat de zin eigenlijk is van dat kwartaaldrinken. Hij ontdekt dat het eigenlijk een louterende en reinigende functie heeft. Het reinigen van de blaséheid van het normale leven. Hij is een heel commercieel ingestelde advocaat. Iemand met een prachtige vrouw, alles is prachtig. Maar het smaakt nergens naar. Hij moet zich één keer per jaar afzonderen, om zich helemaal schoon en rauw te schrobben.

Dat drinken is eigenlijk als in de kerk. Een volledig symmetrische kathedraal.

Het is grappig dat je dat zegt omdat dat beeld van de kathedraal, dat geluksgevoel bijna iets hoorbaars is. Hij maakt ook gebruik van metaforen als 'het klinkt als koorzang'. Als hij het verkeer hoort zoemen, dan kan dat ook heel makkelijk Gregoriaans gezang voor hem worden. Die geluiden worden voor hem vertaald door dat hypergevoelige geluk dat hij in zich heeft.

Bereidt hij zich ook op zo'n periode van drie weken voor?

Ja, dat zijn dingen die ik met veel plezier geschreven heb. Elk jaar krijgt hij voortekenen die hij niet weet te duiden omdat ze anders zijn dan het jaar daarvoor. De eerste keer dat ik het beschrijf wordt aangekondigd doordat hij lopend door de P.C. Hooftstraat zich erop betrapt dat hij al voor de derde keer in een etalage naar hele mooie Italiaanse stropdassen staat te loeren.

Waarom weet hij dat dat een teken is?

Dat weet hij met terugwerkende kracht, als het al te laat is.

Hij zoekt gewoon naar tekens.

Ja, maar hij let op de verkeerde dingen. Zo'n periode is hem al tien keer overkomen, verspreid over tien of elf jaar. Dus het is ook niet verwonderlijk dat hij argwanend allerlei voortekenen gaat uitpluizen. Zo zit hij ook heel vaak fout. Dat hij in plaats van zich naar de goed gedekte dis thuis te spoeden, een kroket uit de muur trekt. Zou dat het voorteken van een zuipperiode zijn? Maar dan blijkt hij dus fout te zitten. Hij blijkt zich helemaal in te dekken tegen frivole ingevingen die niks voor te stellen hebben. Maar hij staat dan met z'n rug weerloos naar de voortekenen die hem

werkelijk iets te zeggen hebben. Het is allemaal ritueel, want hij ontsnapt er toch niet aan. Het komt met de kracht van een natuurramp over hem.

De symboliek zien in de dingen, is dat ook een tic die je zelf hebt?

Nou... veel minder. Maar alles heeft toch ergens een autobiografische wortel. Die meester Quispel is tot nu toe m'n meest fictieve persoon, maar ergens heb ik daar natuurlijk ook ooit van geproefd. Het is me twee of drie keer overkomen, een keer in 1978, een keer in 1986, dat ik

achteraf ook kon zeggen dat er aanwijzingen waren.

In 1978 ging ik, terwijl ik niks te makken had, een waanzinnig bedrag bij de bank lenen. Achteraf bleek dat de bank me dat helemaal niet had mogen lenen, want ik had geen enkele kredietwaardigheid. En waarom ging ik dat geld lenen? Nou, een paar weken daarna sloeg een onverklaarbaar gelukkige periode toe waarin ik in de stad rondholde als een gek, god weet waarnaar op zoek. Dat hield iets van twee maanden aan en na die twee maanden was het geld op. Dat lijkt een beetje op wat je hoort over manisch depressieve mensen, die ook zo'n periode hebben waarin ze overal geld vandaan weten te slepen, voorschotten nemen op bestsellers terwijl ze zelfs nooit een goed schoolopstel hebben kunnen schrijven.

Wat betekent het woord engagement voor jou?

Engagement is in de eerste plaats proberen zo goed mogelijk te schrijven. Dat is je engagement tegenover de literatuur. Dan kunnen we natuurlijk verder praten over hoeveel politiek je in je boeken stopt en dat is waarschijnlijk ook het engagement dat jij bedoelt. Er zit een wat Don Quichotterige gedachte achter *Advocaat van de hanen*. Ik wil niet dat ze die zaak Hans Kok vergeten. Ik heb hem alleen, zoals dat in een roman te pas komt, overdreven. Maar de juridische en politieke kern zit er nog wel in, de dans rond de doofpot. Ik vind dat de betrokken verantwoordelijke figuren hadden moeten aftreden.

Zit je machteloosheid die je hebt als schrijver je dwars?

Die heeft me heel veel jaren helemaal niet dwars gezeten. Het is iets van de laatste jaren. Dat de behoefte ontstaat om iets meer met een boek te doen. Dat ik de lezers niet alleen wil vermaken, maar ook verontrusten. Die moedwillige verontrusting hoeft niet persé via politieke items te gaan.

In dit boek gaat het over de verontrusting die alcoholisme kan aanrichten in de levens van mensen, maar ook over geheime seksualiteit, en juridische en politieke zaken die gewoon niet kloppen. Het is niet voor niets dat ik aan het slot van dit boek laat voorlezen uit een krant dat niet alleen de burgemeester van Amsterdam en de politiecommisaris van Amsterdam zijn afgetreden, maar ook de minister van justitie.

In dit geval gaat het toch over iets anders dan verontrusten. Eerder over het brengen van een boodschap.

Met het woord ‘boodschap’ heb ik wat moeite. Je kunt een roman in Amsterdam laten spelen en alle problemen verkleinen tot liefdesgeschiedenisjes, terwijl de stad gewoon als een geolied bolwerk doordraait. Dan bevestig je de lezer in z'n verwachting.

> ‘*Engagement is in de eerste plaats proberen zo goed mogelijk te schrijven. Dat is je engagement tegenover de literatuur.*’

In dit geval de verwachting dat een stadsbestuur in Amsterdam natuurlijk wel iets anders is dan een bestuur in een Zuidamerikaanse stad.

Er wordt in *Advocaat van de hanen* ergens impliciet verwezen naar een gedicht van Remco Campert, gepubliceerd in het Parool: ‘Klein Chili’. Een rechtstreeks protest tegen een politie-optreden toen, bij Hans Kok. Daar heeft burgemeester Van Thijn zich vreselijk kwaad over gemaakt; hoe kun je Amsterdam in godsnaam

vergelijken met Santiago, waar ze mensen in een voetbalstadion bijeendrijven. Maar dat is het nou precies. Op een Nederlands niveau, waar alles minder erg lijkt kun je ook veront-

rust raken als je merkt hoe anders het is dan we denken dat het is.

Met Het leven uit een dag *had je, dacht ik, tot nu toe je meest geprononceerde geëngageerde boek geschreven. Een boek dat een uitspraak doet over het leven dat we nu leiden, over de onmogelijkheid om te doen wat je in de cyclus 'De tandeloze tijd' juist wel doet: steeds weer terugkerend de betekenis van de gebeurtenissen ontdekken.*

Ik heb nog overwogen om het uit te geven als een 'tandeloze tijd'-intermezzo. Hier zijn we veel dichter gekomen bij wat ik eigenlijk onder engagement versta; dat je de mensen niet een of ander politiek onderwerp voor de voeten slingert, maar dat je uitspraken over de mens zelf gaat doen, over de stekels van z'n ziel. Dat is in *Advocaat van de hanen* ook een veel uitgesprokener uiting van engagement dan die zaak Kilian Noppen waarvoor de zaak Hans Kok model heeft gestaan.

'... een generatie bij wie zelfs de genietingen niet hebben geklopt'

Bij *Advocaat van de hanen* gaat het weliswaar niet over die eenmaligheid, zoals in *Het leven uit een dag*, maar over iemand die ontdekt, in een heel zwart en tegelijk heel lucide moment, dat we niet alleen blasé zijn, maar blasé van iets wat we niet genoten hebben. Blasé van onszelf voorgespiegelde genietingen. Blasé van voorgewende genietingen. De advocaat, Quispel, zegt ergens dat hij deel uitmaakt van een generatie bij wie zelfs de genietingen niet hebben geklopt.

Met Herman de Coninck en Gerrit Krol bij de uitreiking van de Jan Campertprijzen '86 (12 december 1986); foto: Wolson

Ben jij het daarmee eens?

Nou ja, ik vind het wel erg op de spits gedreven. We hebben het in 1985, 1986, als *Advocaat van de hanen* speelt, over het yuppietijdperk. Eindelijk komt het grote geld, zoals die jongens dat noemen, maar wat doe je met dat geld? Je kunt naar een reisbureau gaan, dan zie je prachtige kleurenaffiches van palmbomen, een uitsnede van wat mogelijk op aarde bij een bepaalde zonnestand nog heel aantrekkelijk kan lijken. Dat heeft natuurlijk niets te maken met de reis die je kunt kopen. En toch komen negen van de tien mensen van zo'n reis thuis met de mededeling dat ze inderdaad geweest zijn in dat oord op het affiche. Ze praten zichzelf die genieting aan. En van die aangeprate genietingen raken we nu blasé.

Maar die mensen die denken dat ze iets hebben meegemaakt kennen die emotie dan toch?

Diep in hun hart geloven ze het niet. Het is misschien vergelijkbaar met het bezoek aan een hoer, dat moet toch ook ooit een genieting geweest zijn. Maar als je een heel stadsdeel volpompt met hoeren die allemaal met elkaar afspreken dat ze precies dezelfde handelingen verrichten, precies dezelfde prijs vragen, precies hetzelfde verveelde gezicht trekken en allemaal in koor roepen: ‘niet kussen als je maar vijfentwintig gulden geeft’ - kussen gaat geloof ik pas boven de honderdvijftig gulden - ja, wat ga je daar dan nog zoeken, wat voor genietingen krijg je dan nog voor je geld?

Diep in hun hart geloven ze er niet in, zeg je. Wat is dat voor zijns-toestand?
Dat vraag ik me ook af, maar dat is eerder een vraagteken voor mij dan een uitroepteken. Het is waarschijnlijk iets nieuws.

Die advocaat gelooft er diep in zijn hart ook niet meer in?
Nee, die ontdekt dat hij voor niets geknokt heeft.

En Hans Kok geloofde ook diep in z'n hart dat echte opstand niet bestond?
Het betreft in dit boek een hele andere generatie. De advocaat is achter in de dertig en Hans Kok, of sorry, Killian Noppen, is achttien. De hanen in het boek zijn die hanekamjongens, die alweer uit het stadsbeeld verdwenen zijn. Ik heb daar een aparte clan van gemaakt. Ik weet er eigenlijk niks van. Ik heb ze in het boek een eigen verzet gegeven. Ze verzetten zich tegen de hysterie rondom de komende eeuwwisseling. Ze zijn in 1985-'86 zestien, zeventien jaar oud en ze eisen hun jeugd voor zich op. Maar ze horen zoveel gekwetter om zich heen over die eeuwwende, die kentering die ze te wachten zou staan; het is de grote mythe van hun ouders.

De hanen hebben het met bittere verachting over de mars naar de nullen; straks schieten al die negens om in nullen en, nou jongens, dan kan de nieuwe wereld beginnen. De sterke gewaarwording dat de laatste tien jaar van deze eeuw afgeraffeld worden. Mensen zijn decimale wezens, zijn dat ooit geworden door hun zelfverminking, ze zijn zo decimaal ingesteld dat ze die nullen willen zien vollopen.

Die hanen hebben dus wel een tweederangs ideologie.
Ja, zeker. Iets waarmee ze het beste hun haat tegen het volwassendom kunnen formuleren. Misschien is het ook wel een privégrapje van mij, omdat je nu natuurlijk geen roman meer kunt openslaan, denk maar aan het laatste boek van Leon de Winter, waarin het niet gaat over het fin-de-siècle. En dat is natuurlijk ook onvermijdelijk. Ik heb het ook over het fin de siècle, alleen via die jongens die er niks van willen weten.

Met Mirjam bij de uitreiking van de Jan Campertprijzen '86 (12 december 1986); foto: Wolson

Zie je Quispel voor je?
Nee, ik zie hem niet duidelijk voor me. Dat is meer iets voor de lezer. Ik weet wel steeds beter hoe hij er vanbinnen uitziet.

Is hij een tegenpersoon van Albert Egberts?

Dat is het gekke. Ze staan heel dichtbij elkaar. Uit de gesprekken die ze voeren maak je ook op dat ze verwant zijn. Maar in essentie zijn ze heel verschillend. Er is geen ordelijker levend wezen denkbaar dan Quispel. Hij heeft een enorme morele weerstand tegen zich te laten gaan. Maar toch is er ergens een geheimzinnige plek in z'n ziel waar die dingen verlangd, geëist worden. Dan krijg je een soort ziekte, dat toegespitste kwartaaldrinken.

Als je dat vergelijkt met het drinken van Albert Egberts...

Dat is het tegenovergestelde, want die zoekt naar een leven vol beweging en roes.

Maar bij Albert Egberts, in Vallende ouders, *gaat het drinken toch ook in de vorm van een ritueel. Telkens dezelfde weg die hij naar beneden toe aflegt, letterlijk.*

Maar toch; die val, tussen aanhalingstekens, langs de Bergendalse weg, dat is een duidelijke vorm van het zich laten gaan. Willens en wetens op een fiets gaan zitten en met gespreide armen die val in het dal maken.

Hij geeft ergens in *Advocaat van de hanen* aan Quispel antwoord op de vraag waarom hij het bijvoorbeeld ooit zover heeft laten komen dat hij aan de heroïne is gegaan. Dat hij op het allerlaatste moment misschien nog terug had gekund, dat het een bijna filosofische beslissing was, omdat hij dacht dat daarin, in die gevaarlijke wereld, de werveling zou kunnen optreden die hij zo verlangt, dat het leven zou gaan stromen, dat hij iets had om voor te vechten en tegelijkertijd tegen te vechten. En daarin vergist hij zich ontzettend want er is natuurlijk geen verschrikkelijker tredmolen denkbaar dan een heroïneverslaving.

> ‘*Willens en wetens op een fiets gaan zitten en met gespreide armen die val in het dal maken*’

Het drinken van de vader in Vallende ouders *en* De gevarendriehoek *maakte veel indruk op me. Die peilloze agressie van een burgermannetje. Een soort levenskracht.*

Een levenskracht die nergens anders op te richten was. Zinloos opgespaarde energie die er heel verminkt uitkomt.

Zit er bij die advocaat ook zoveel agressie in?

Tijdens de neergang na de euforie krijg je ook agressieve dingen, en ik moet zeggen, als ik het zelf overlees, dan verbaast het me wel. Een zachtaardige man doorgaans, wat moet ik daar dan mee. Vechten doet-ie niet.

Meester Quispel is agressief op een hele minimale manier, maar daarmee veroorzaakt hij nu juist enorme catastrofes. Zoals in een hoofdstuk waarin hij een meisje aan de deur krijgt dat zegt verkracht te zijn. Hij heeft dan zo'n kwaaie dronk dat hij haar ziet als iemand die simuleert. Hij zegt haar gewoon rechtstreeks in het gezicht: je komt met het verhaal hier om mij te prikkelen en nu wordt van mij natuurlijk verwacht dat ik zeg ‘kom maar hier kleintje, zullen we die vreselijke gruweldaad eens over doen, maar wel met zachte kusjes en zachte strelingen’ enzovoort. Hij slaat haar niet maar hij doet wel als het ware die verkrachting over.

Dat is sterk in je werk aanwezig: het telkens weer over willen doen.

Als het over thema's gaat uit m'n eigen werk kijk ik altijd een beetje neuriënd de andere kant uit, zogenaamd niks gehoord. Ik wil het niet teveel weten. Als het waar is wat je zegt dan zit het ook in de vorm van de cylus. Die nacht waarin het verkrachte meisje bij meester Quispel komt, dat hoofdstuk in het boek heet ‘Sneeuwnacht in september’ en dat is ook de werktitel van het derde deel. Dezelfde nacht wordt in dat derde deel ook beschreven, maar dan door de ogen van het meisje zelf. Dat is ook een kwestie van overdoen.

Zou je je kunnen voorstellen dat je nog een deel schrijft over de kindertijd in Geldrop waarover met name De gevarendriehoek *handelt, maar dan vanuit het standpunt van de moeder gezien?*

Ik heb zo'n deel ontworpen. De ik-toon die erin zit, is de ik-toon van een zeventienjarige. Albert Egberts op die leeftijd. In *Vallende ouders* is Albert dertig. Maar ik zou me ook

kunnen voorstellen dat ik één van de andere personen zou nemen. Dan krijg je wat nu in deel vier heeft plaatsgehad. Er was al sprake van een advocaat in deel drie, iemand die iets deed voor Albert Egberts. Die is nu in deel vier heel groot uitgelicht. Zo zou het ook kunnen gebeuren met een niet zo belangrijke figuur uit die eerdere boeken.

Wat is dat voor fascinatie om telkens terug te gaan naar een gebeurtenis of een reeks gebeurtenissen, maar dan vanuit een andere hoek bezien?

Ik heb daar geen definitief antwoord op. Ik heb wel een idee. Het is natuurlijk heel eenvoudig: de werkelijkheid is inderdaad zo complex. De dingen hebben ook meer kanten. De kubisten hebben dat ooit proberen op te lossen door op een schilderij meerdere kanten van een ding te laten zien.

Bij jou neemt het de vorm van een obsessie aan.

Het allereerste interview dat ik gaf, was met Willem Jan Otten voor Vrij Nederland, in januari 1970. Otten schreef: als je dat debuut leest dan is het net alsof je de dingen te zien krijgt door de ogen van een vlieg. Met de ogen van een vlieg zie je alle facetten van de dingen. De dingen worden uit elkaar gehaald. Misschien is dat het, een ontleedzucht, niet op een analytisch-filosofische manier, maar gericht op het ontleden van de werkelijkheid zelf.

Is het niet het maken *van de werkelijkheid zelf?*

Ja, ongetwijfeld. Maar wat er nog bijkomt, is... ik ben er zo verschrikkelijk nieuwsgierig naar hoe een totaal iemand anders, bij voorkeur een vrouw, iets ziet wat ik zie. Bij een sexuele aangelegenheid bijvoorbeeld. Hoe ziet een jongere vrouw dat, een oudere vrouw. Als je die nieuwsgierigheid hebt, wat is er dan mooier dan twaalf personen rondom een bepaalde zaak te zetten en verslag te doen van de manier waarop ze die zaak zien?

Wat heeft De sandwich *voor rol binnen de cyclus? Je omschreef het als een uit de hand gelopen experiment.*

Veel mensen hebben gezegd dat het materiaal is dat eigenlijk in ‘De tandeloze tijd’ thuishoort. Ik dacht juist dat er een enorme scheidswand was tussen wat er in ‘De tandeloze tijd’ gebeurt en in dat boek. Met *De sandwich* heb ik dat voorval uit de werkelijkheid gehaald, van A tot Z. Ik heb m'n best gedaan om de ware gebeurtenissen trouw te blijven. Ik heb alleen in zoverre ingegrepen dat ik de minder relevante dingen heb weggesneden, waarmee je toch alweer bezig bent met fictie te schrijven. En waarmee meteen is gezegd dat de werkelijkheid op papier smijten helemaal niet mogelijk is.

Ik vond dat ik, om het geloofwaardig te houden, de lezer er om de tien bladzijden aan moest herinneren dat hij een autobiografisch geschrift voor zich heeft. Als je ook maar zou gaan suggereren dat het half en half fictie was had ik het niet geloofwaardig kunnen houden - als me dat nu al gelukt is.

De werkelijkheid is vaak helemaal niet geloofwaardig.

Nee, dat is het hem juist. Daarom noem ik het ook een experiment. Achteraf was ik er ook heel ongelukkig mee. Waarom heb ik dit niet net zolang herschreven en er

als een gek op los verzonnen tot het gewoon een roman werd? Maar dat is dan een rare trouw die je hebt tegenover overledenen voor wie je een soort requim wilt schrijven.

Zo zijn er dus steeds boekjes die je bezijden de cylus wilt houden, en die er dan toch bij gaan horen.

Als ik *De sandwich* lang genoeg onder me had gehouden was het ook een deel in de cylus geworden. Kijk, je hebt schrijvers die proberen telkens een ander boek te schijven. Hugo Claus bijvoorbeeld, die probeert tot in de stijl telkens iets anders uit. Met als gevolg dat je op den duur toch een heel sluitend oeuvre krijgt. Want het is allemaal door één persoon geschreven, dus het moet ergens toch in elkaar passen. Ik begin juist met het concept voor een geheel, door het opzetten van de cyclus. Maar ik heb nu ontdekt dat ik binnen de cyclus zo divers mogelijk probeer te zijn. Niet alleen door verschillende genres aan te pakken die toch in elkaar overlopen, maar ook door verschillende vertelsituaties aan te gaan. Dat je echt iemands stem laat horen.

Deel één en twee van die cyclus zijn in stilistisch opzicht tamelijk gelijk.

Die eerste twee delen zijn als een schelp ge-

schreven. Ook wat chronologie betreft sluiten ze op elkaar. In *Vallende ouders* heb je van meet afaan de rechtstreekse ik-vorm en dat is een klein verschil met *De gevarendriehoek* waar alleen het eerste en derde hoofdstuk in de ik-vorm is en de rest in de hij-vorm.

Wat moet ik verstaan onder 'sluiten'?
Dat is een woord dat, behalve als je het overdrachtelijk gebruikt in de zin van een schelp die sluit, eigenlijk niet zo aan mij is besteed, want ik sluit dingen niet af. Iets is sluitend zolang als het duurt. Je had het er al over dat ik steeds terugkom op al eerder beschreven herinneringen. De sluitende zaak wordt weer op losse schroeven gezet. En nog eens. En nog eens. Dat vind je bijvoorbeeld in *Vallende ouders* en *De gevarendriehoek*. Daar wordt door Albert Egberts ook opzettelijk geen sluitende familieconstructie gegeven.

Burgemeester Havermans reikt de Bordewijkprijs '86 uit (12 december 1986); foto: Wolson

Maar hoe stel je je voor dat je die cyclus op een gegeven moment sluitend kunt krijgen? Heb je daarbij soms een meetkundig figuur in gedachten?
Ik dacht eerst dat het zou neerkomen op twee omsluitende cirkels. Deel één begint waar deel twee ophoudt, waarmee een cirkel rond is. Maar vóór deel één was er al een proloog gepubliceerd die helemaal in Amsterdam speelt, en deel drie zou ook een Amsterdams deel worden. Deel drie zou eindigen op het tijdstip waarop de proloog speelt. Die twee omsluitende cirkels bestaan nog steeds. Ik weet niet of het zin heeft het beeld van die cirkels vast te houden, maar misschien dat er nu een nieuwe cirkel is ontstaan. Of dat daarom heen een cirkel komt te liggen.

De cirkel als meetkundig figuur komt nog weinig voor.
Nee, als het over meetkundige figuren gaat dan zijn het meer driehoeken en vijfhoeken tot nu toe. Maar de twee elkaar omsluitende cirkels die oorpronkelijk de compositie vormen voor die trilogie, moet je ook niet opvatten als iets symbolisch of zo. Dat is iets wat je met een krijtje op een schoobord doet om het voor jezelf eenvoudig te maken. Anders ligt het natuurlijk met zo'n driehoek in *De gevarendriehoek*, daar zit van alles aan vast.
Met Advocaat van de hanen *is de oorspronkelijke vorm verbroken.*

Er is een periode tussen 1981 en 1985, waarin Albert Egberts - en dat wordt in *Advocaat van de hanen* heel licht aangestipt - op de afdeling ongediertebestrijding van de GG & GD werkt

als een soort bijrijder, en dat heeft alles met vage literaire plannen van hem te maken. Hij is bezig met de documentatie van het leven. Dat werk is een manier voor hem om bij mensen binnen te dringen en zijn studies in menselijke verloedering en verwording te voltooien. Wat ik daar precies mee ga doen weet ik niet. Ik heb ooit het idee gehad om ongeveer naar het model van de Maigrets van Simenon steeds met dezelfde hoofdpersoon, die alleen maar een soort aangever is, meerdere geschiedenissen te vertellen, in dit geval een serie geschiedenissen van menselijke verloedering en verwording, en om dat dan ook als afzonderlijke kleinere boeken uit te geven. Dat zou dan weer te verzamelen zijn in zo'n ‘tandeloze tijd’-deel.

Ik heb er ontwerpen voor klaarliggen, maar ik ben er nog onzeker over. Nu ik eenmaal heb besloten om er geen sluitende trilogie van te maken met een afzonderlijke epiloog en proloog, nu moet het ook met me mee kunnen groeien. Dat vind ik het interessante eraan. Dat het ook iets van mijn geschiedenis en mijn ontwikkeling weerspiegelt.

> ‘*De sluitende zaak wordt weer op losse schroeven gezet. En nog eens. En nog eens.*’

Heb je niet iets van ‘en nu iets totaal anders’?

Jawel, maar dat komt ook. Ik had eigenlijk in gedachte om, als dit project afgerond was, mezelf tien jaar te geven - en dat wil niet zeggen dat ik in die tijd niets anders zou publiceren - om bijvoorbeeld van 1990 tot 1999 een poëtisch werk in proza te schrijven, maar dan van grotere omvang. Iets dat van alinea tot alinea geschreven zou worden. Maar ik weet niet of ik daar het geduld voor heb. Dan zou ik daarnaast ook heel andere dingen moeten schrijven.

Of er eens helemaal uit! Je zit de hele tijd achter zo'n bureau in een besloten ruimte.

Ik ben toevallig de laatste tijd wat plannetjes aan het ontwikkelen om er wat vaker op uit te gaan. Te reizen bijvoorbeeld. Ik heb wat dingen aangenomen, een kleine opdracht van Avenue, om naar Italië te gaan, daar iets te onderzoeken en erover te schrijven.

Het begint me aardig op te breken moet ik zeggen. Tien jaar geleden ging ik steeds twee maanden in Italië zitten werken, reisde ik rond en bekeek ik van alles. Op hotelkamertjes zat ik dan wat te krabbelen en op die manier bracht ik toch voor twee maanden werk mee naar huis. En twee maanden daarna ging ik weer eens. Maar dat paste nog allemaal in een koffertje. Als je nu met zo'n cyclus bezig bent gaat dat niet meer. Die hele ‘tandeloze tijd’-deel drie, dat zijn laden vol hangmappen.

Frans de Rover
Literatuur is het leven als een droom
Over Patrizio Canaponi

De romans van A.F.Th. van der Heijden zijn niet zomaar uit de lucht komen vallen. Erging een salto mortale aan vooraf uitgevoerd door een werkelijk personage in een roman van de verzonnen auteur Patrizio Canaponi. Frans de Rovers applaus voor deze kunstgreep, of: hoe mooi was Adri toen hij nog Patrizio was?

In juni 1978 opent het literair tijdschrift De Revisor met een verhaal, dat wordt aangekondigd als 'een prozadebuut van formaat': 'Bruno Tirlantino, of de bruiloft van prinses Ann.' De auteur noemt zich Patrizio Canaponi. Dit verhaal is tevens het openingsverhaal van de bundel *Een gondel in de Herengracht* (eind 1978). In interviews wordt al snel duidelijk, dat zich achter deze publikatie een auteur van Nederlandse bloede bevindt: Adri F.Th. van der Heijden. In De Boekenkrant (nummer 1, maart 1990) blikt Van der Heijden (nogmaals) terug op zijn Canaponi-tijd:

Uitkijkend naar een gondel in de Herengracht, augustus '78

Mijn introductie bij De Revisor vond destijds plaats vanuit Italië. Dat moest allemaal heel mystificerend gaan. Ik had de figuur Canaponi in het leven geroepen, dat was op zichzelf al rookgordijn genoeg, maar ik maakte het nog omslachtiger. Deze figuur Canaponi had een brief aan De Revisor geschreven, maar ik bedacht nog een tussenpersoon en als ik me niet vergis heette die 'drs. A. Egberts', die later hoofdpersoon van 'De tandeloze tijd' is geworden. Deze drs. A. Egberts stuurde ook vanuit Italië, op verzoek van Patrizio Canaponi dat werk door, nadat hij er zelf enige correcties in had aangebracht. Hij stuurde ook meteen die lange brief van Canaponi mee. Dat soort omslachtigheid is misschien tekenend geweest voor mijn introductie in de literaire wereld. Ik was er misschien beducht voor om mezelf rechtstreeks voor de leeuwen te werpen.

Monument

Met alle respect voor Van der Heijdens terughoudendheid ‘in litteris’, als Patrizio Canaponi heeft hij een (helaas) klein oeuvre geschapen, dat echter naar mijn mening een monument van nieuwe literatuur zonder weerga in de recente Nederlandse literatuur representeert. Ik spreek dan over de Canaponi-boeken *Een gondel in de Herengracht* en *De draaideur*. Beide boeken staan op een niveau van stilistische en betekenisvolle brilliantie, dat Van der Heijden in zijn latere werk niet meer in die zin bereikt heeft. Hij schrijft prachtige boeken, waarin hij op een bijna naturalistische

wijze (en ik hanteer die term hier als een positieve kwalificatie) perioden uit zijn leven vastlegt, maar de ‘erotische spanning’ in stijl en inhoud, die de Canaponiperiode kenmerkt, ontbreekt.

Onder de naam Patrizio Canaponi beschrijft Van der Heijden op de wijze van de droom fantasieën, - freudiaanse fantasieën veelal. In een intervieuw naar aanleiding van *De draaideur* merkt hij op:

> Uitsluitend wroeten in het ‘onderbewuste’ staat me tegen. Ik wil de werkelijkheid als een droom opdienen(...) De literatuur is een veel subtieler middel dan de psychoanalyse om in de spiegel te kijken. Minder rechtstreeks. Naar de spiegel die mij in psycho-analytische taal wordt voorgehouden ben ik niet nieuwsgierig. Ik ben alleen benieuwd naar de subtiele factoren van mijzelf die ik in mijn boeken kan aanboren.
> (Haagse Post, 24-11-1979)

> ‘*Literatuur van de verbeelding, vol spiegeleffekten en freudiaanse motieven*’

Literatuur van de verbeelding, vol spiegeleffekten en freudiaanse motieven: dat vormt de verhaalwereld van Patrizio Canaponi gecreëerd door Van der Heijden. ‘Ik heb de schrijver bedacht, niet de personages. Die personages hebben allemaal echt bestaan in het leven van de verzonnen schrijver’ (id.).

Kaleidoscopisch familieportret

In *Een gondel in de Herengracht* wordt de familie Santini voorgesteld. De bundel is een poëtische fabulering over de lotgevallen van de jongeman Attilio Santini; het is een roman in vijf verhalen, maar niet op traditionele wijze verteld. Er is geen sprake van een chronologische afwikkeling en de verhalen worden niet vanuit één perspektief gepresenteerd. Deze werkwijze resulteert in een kaleidoscopisch familieportret van de Santini's, met soms bizarre gebeurtenissen, die echter via spiegeling en contrast met elkaar samenhangen. Minstens twee freudiaanse thema's vormen het grondmotief van de verhalen: het Oidipouscomplex en de castratie-angst. De oudere Attilio verlangt naar zijn moeder wanneer hij masturbeert; de jonge Attilio kruipt bij zijn moeder in bed wanneer hij zich door een ongeluk met een ketel heet water bijna ontmand heeft. Het sublieme titelverhaal vat dit alles in één beeld samen: de jonge Attilio, gewond aan zijn geslacht, ritueel ‘ontknaapt’ door zijn zestienjarige, schilderende oom Gino waardoor de wond van zijn geslacht weer is gaan bloeden, staat voor het keukenraam in het huis van zijn overgrootmoeder Santini aan de Herengracht. Hij heeft die nacht, koortsachtig, geslapen tussen het 15-jarig nichtje van zijn moeder, Ornella, en haar moeder, zijn oud-tante Antonella in. Ze hebben hem in bed met hun handen gekoesterd. ‘“Voel eens. Hij gloeit.” “Ja, hij gloeit helemaal.” “Wat een beeldschoon ventje toch, niet?” “Een engeltje. Veel te mooi voor een jongen.” “Hij zal het nog moeilijk krijgen.”’ Attilio kijkt in de gracht en ziet ‘het tafereel ontstaan (...) dat zi'Gino nooit zou schilderen. Van rechts, uit een bocht in de gracht, kwam plotseling

een rank, zwartgelakt bootje naderbij glijden. Het was bemand met drie personen: opgeschoten jongens van de leeftijd van zi'Gino - zestienjarigen.'

Attilio herkent het bootje als een gondel uit een van de plaatjesboeken van zijn overgrootmoeder. Attilio ervaart in verrukking een beeld van volstrekte harmonie: 'Het zonlicht viel door de bomen gezeefd op de gracht. Over het water lag een net van schaduw, waarin het bootje strakke plooien trok. Onder overhangende takken spatte het zonlicht in vlekken over de jongens heen.'

Dan ontstaat er een onduidelijke ruzie tussen de varende jongens; de peddelaar breekt ruw

zijn ranke, glanzende peddel - ‘Attilio voelde een steek in zijn onderbuik (...) Er was daar beneden iets geknakt, dat nooit meer helen zou. Toen de gondel zijn cadans hervonden had, zag hij hoe de middelste jongen zijn gebroken peddel opnam en de laatste vezels verbrak die beide stukken nog verbonden.’

Draaiend om zijn eigen as verdwijnt de gondel onder een brug. Dan wordt Attilio door zijn oud-tante Antonella opgetild; zij drukt hem aan haar boezem. ‘De jongens zouden daarmee voorgoed in de tunnel verdwijnen. Door haar van het gebeurde afgeleid, voltooide de ramp zich binnenin hem’. Op dat moment blijkt ‘opoe’ Santini overleden te zijn.

‘*de creatie van mythische momenten*’

Harmonie

De presentatie van een tafereel als dit, expliciteert het schrijverschap van Canaponi (èn dat van Van der Heijden): de harmonie tussen (ideaal-)beeld en werkelijkheid wordt verstoord door diezelfde werkelijkheid en de enige mogelijkheid om die harmonie opnieuw tot stand te brengen is op de wijze van de literatuur. Dit laatste betekent: de creatie van mythische momenten - momenten waarin heden en verleden plotseling maar harmonieus samenvallen, ‘eeuwig actuele’ momenten die tanden onttrekken aan de tijd doordat een gebeurtenis op een hoger plan wordt getild.

Een minstens even indrukwekkend moment in dit verband speelt zich af in het verhaal ‘De Gazellejongen, de trappiramide & de rattenkoning (een sprookje)’. Hierin wordt de ontdekking van de geslachtsrijpheid bij de dan 12-jarige Attilio beschreven: zijn angst om de zonde, wanneer hij voor het eerst ‘het wonder’ aan zichzelf doet geschieden en zijn daad aan de pastoor op moet biechten.

Het gaat mij echter om de verbeelding van het mythische moment: Attilio klimt naar de zolderkamer van zijn ouderlijk huis - in zijn fantasie de top van een piramide. Zonlicht valt door het dakraam in de vorm van een lichtkolom, ‘een ware pilaar van zonlicht’, zichtbaar door de ontelbare stofdeeltjes die erin ronddwarrelen en het licht terugkaatsen naar de zon.

Attilio wil ‘vluchten in de zon’, zoals - in zijn door de dorpsmythen geprikkelde fantasie - ooit de Gazellejongen: die wat oudere, beeldschone jongen, die na uitdaging door vrienden van de kanaalbrug dook en later werd opgedregd, - een verroest fietsstuur, de bel nog intact, als een gewei in zijn schedel geplant. De koker van licht op de zolderkamer ‘past’ Attilio als een lange, rechte, flonkerende jurk:

> Van hoofd tot voeten stortte hij zijn licht en warmte in Attilio uit. Hij penetreerde het donkerste van zijn ingewanden en zette alles wat daar verstrakt en ingesnoerd was in een ontspannen gloed. En Attilio raakte zo vervuld van die sterke zuil, dat hij zijn kleren moest openen om er niet uit te barsten. Hij voelde zich behaaglijk gevangen en opgetild in die smalle kooi van licht en stofgoud. Om eigen as wentelde hij erin rond; hij zwom

erin rond als in een aquarium. Hij vond houvast aan eigen lichaam, en stuurde zich, omhoog, richting zon.

In dezelfde paragraaf van het verhaal wordt deze masturbatie-scène nogmaals verteld, nu 'zogenaamd' in de woorden van een ouder geworden Attilio - een Patrizio Canaponi wellicht, want ook hier wordt deze scène nu zo verwoord, dat het ook als een metafoor van dit schrijverschap gelezen kan worden. Ik ga dan voor het gemak - dat wil zeggen: in verband met de omvang van deze bijdrage - maar even voorbij aan alle mogelijkheden tot verdere betekenisgeving aan de zonnesymboliek, aan het beeld van Gazellejongen, de verwijzingen naar piramide en rattenkoning. Ik citeer de verzonnen schrijver Canaponi die zijn Attilio laat opbiechten:

> Die piramide, mijnheer pastoor, was als een spectrum, waarin het witte licht van de zon gebroken werd in de regenboog van mijn dagdromen. Aan die witgouden pilaar, waarin ik vrijde met de zon, zou ik mij duurzaam uithuwelijken, als u mij het woord toestaat. Bij zonnig weer zou ik mij steeds opnieuw naar de zolder begeven, me in die doorzichtige cocon nestelen en uit de wirwar van beneden de rode draad weer opnemen en verder spinnen en voortborduren aan mijn rêverieën, waarin ik steeds nieuwe schakeringen zou aanbrengen.

Intuïtieve waarheid

Een nieuwe schakering aan dit droombeeld voegt Van der Heijden toe in het tweede deel van zijn trilogie ‘De tandeloze tijd’: *De gevarendriehoek*. De hoofdpersoon Albert Egberts ontdekt in zijn vriendschap met de jongen Thjum het beangstigend wonder van het mannelijk geslachtsorgaan. Wanneer zij elkaar op zolder naakt uittekenen, staand in de lichtkolom onder een tuimelraam, ontsnappen van opwinding enkele druppels urine aan Thjums ‘Verheven’ penis. ‘In Alberts herinnering zouden (de goudgele droppen) voorgoed, roerloos en los van alles, in die baan licht blijven hangen.’

Het signeren van Een gondel in de Herengracht bij Scheltema Holkema Vermeulen, november '78

Albert beseft op dat moment dat wat Thjum overkomt niets met plassen te maken heeft: ‘Het had iets diep in Albert wakker gemaakt... een intuÏtieve waarheid van het vlees... het gaf nieuwe betekenis aan het fabeltje als zou er bij jongens op den duur “spul” uitkomen.’ Als dat fabeltje waarheid blijkt, is het met de kinderlijke onschuld gedaan.

Ook Attilio beseft dat. In het laatste deel van het (zijn) verhaal is hij nog steeds in gesprek met de pastoor. Hij heeft zich eigenhandig naar het hart van de zon gelanceerd. Schuldgevoel is zijn deel. Zijn kindheid is voorgoed teloor gegaan:

> ... Een... een... een *bron*, mijnheer pastoor, een spoedig bedarende bron. Maar hij ontsprong aan mijn hand met de ontstuimigheid van een fontein. Na een flitsende baan door de lichtkegel boog hij het schemerduister van de zolder in. Iets van zijn klatergoud bleef nog nawiegen in een spinneweb; de rest werd opgezogen door de duimendikke stoflaag die de houten vloer

bedekte. De weke parels van mijn te vroeg aangeboorde schatten, mijnheer pastoor: ik had mij eigenhandig verwond...

Een insekt met twee ruggen

Over een bizarre verwonding tussen volwassenen, die de bron van Attilio's bestaan betekent, gaat het laatste verhaal: ‘De gouden stad - maar onder een andere titel (De verdwaalde kogel) (*een duet*)’.

Wederom een tweegesprek, maar verteltechnisch letterlijk: een dialoog tussen een dode vader en een zoon, over het graf van de vader heen. De naam van de zoon wordt niet genoemd, maar verbindingen met gegevens in de voorafgaande verhalen laten er geen twijfel over bestaan, dat de zoon Attilio is.

Ook dit is een ‘denkbeeldig’ gesprek, een gesprek voortkomend uit fantasieën van een zoon. De vader, Egbert, haalt herinneringen op aan gezamenlijke belevenissen in de jeugd van zijn zoon. Belevenissen die in andere vorm - en in andere familieverhoudingen - terug zullen komen in de trilogie ‘De tandeloze tijd’. Nu is vader de man naar wie in het eerste deel van het titelverhaal reeds verwezen wordt: ‘Een officier in Duitse dienst die (Ornella) in Praag verpleegd had. Een Hollander.’

Egbert heeft in de oorlog - waaraan hij als vrijwilliger in de SS deelnam - een kogel in zijn kop gekregen. Doktoren durfden hem niet te opereren: de kogel was te diep doorgedrongen. Met de Italiaanse verpleegster Ornella begint hij een verhouding die culmineert in een orgasme in de omgeving van Praag. Op het moment dat hij klaarkomt, verschuift de kogel in zijn hoofd; Ornella krijgt van schrik een vaginale kramp. Egbert kan zijn geslacht niet meer terugtrekken en als ‘een insekt met twee ruggen en acht poten: twee verenigde wederhelften’, kruipen ze een nacht lang door het woeste landschap.

In die ‘verwrongen, wurgende schoot’ neemt Attilio's bestaan een eerste aanvang: ‘Jij bent verwekt door die kogel. Toen hij op het hoogtepunt van mijn lust verschoof, schoot mijn zaad los. Die kogel is meer in jou dan in mij. Sinds hij in mij tot rust is gekomen, zwerft hij rusteloos door jou heen.’

Het is een situatie vol van psychologische vader-zoon symboliek en problematiek. Tegenover die ‘fantastische’, soms bijna delirerende fabulering van de vader opponeert de zoon Attilio met slechts één woord als reactie - het slotwoord van het verhaal én de bundel: ‘*Uitgeraasd*?’ En ook die simpele vraag is meerduidig te interpreteren: niet alleen als een vraag aan deze vader, maar ook als een vraag die deze schrijver - Patrizio Canaponi - aan zichzelf stelt.

In het licht van het werk dat Van der Heijden sindsdien gepubliceerd heeft, kan men stellen - en in de literaire kritiek is die positie ook ingenomen - dat de exuberantie in stijl en het bizarre in keuze van onderwerpen met deze ‘roman in verhalen’ een hoogte- en eindpunt vindt. Ik ben het eens met de eerste kwalificatie, niet met de tweede,- al is die laatste een ‘literair-historisch’ feit: op de wijze van *Een gondel in de Herengracht* heeft Van der Heijden, ook in de gedaante van Canaponi, niet meer geschreven.

Hermetische literatuur

Patrizio Canaponi publiceert echter een jaar later - in 1979 - wel nog een korte roman, *De draaideur*. Het is een bewerking van een eerder in De Revisor (VI/3 1979) verschenen verhaal. In de verantwoording zegt Van der Heijden: ‘Tijdens het herschrijven is het verhaal de roman geworden die het blijkbaar al in zich borg: the child is father of the man.’ Stilistisch is het minder ‘barok’ of ‘maniëristisch’ dan *Een gondel in de Herengracht*, maar in de vertel-technische compositie is het wel degelijk een roman die thuishoort in de traditie van de hermetische literatuur. Met dat laatste doel ik op een type literatuur, dat het kunstkarakter van literatuur expliciet thematiseert, dat het schrijven als schrijven centraal stelt. Van der Heijden baseert zich op bestaande literatuur, hij verwijst daarnaar, hij parodieert die. Hij is, zeker in zijn Canaponi-tijd, een voorbeeld van een schrijver en van een literatuur, die in de jaren tachtig tot het domein van de ‘intertekstualiteit’ gerekend wordt:

> Bij het schrijven heb ik altijd iets voor ogen, iets dat op een voorbeeld lijkt. Maar dat is het niet. Ik ben erachter gekomen dat het vaak een boek is waar heel gewichtig over is gedaan, in proefschriften enzo. Daar heb ik over gelezen, en zo heb ik me van dat boek een voorstelling gemaakt. Ik

brand van verlangen om het te lezen: het brandt als een heilig kruis boven mij; maar ik brand ook van verlangen om het te *schrijven*. Ik plagieer, om het simplificerend te zeggen, zonder te plagiëren.
(Vrij Nederland, 3-2-1979).

‘*Een Narcissus die zijn spiegelbeeld herkent in de literatuur*’

Een fraaie omschrijving van het begrip ‘intertextualiteit’. Natuurlijk heeft Van der Heijden

zijn literaire voorbeelden, de roman *De draaideur* is daarvan het bewijs: uit de spiegelingen van de draaideur in Américain komt minstens de schrijver Harry Mulisch met zijn roman *Twee vrouwen* (1975) tevoorschijn. In contrastvorm, uiteraard.

De roman *De draaideur* is een roman met een labyrinthisch karakter: spiegelstructuren, mystificaties, literaire toespelingen. Intertextualiteit. Het motto van de roman is veelzeggend: een strofe uit de cyclus ‘Getijde’ van Cees Nooteboom:

> Langzaam zweef ik op de spiegels af
> waarin ik ga smelten
> Pas als ik de wijzerplaat raak ontplof ik daar zachtjes:
> twee die er één zijn
> wordt er geen.

Spiegels en tijd, daar gaat het om. Canaponi hult zich in deze roman in de gedaante van een Narcissus die zijn spiegelbeeld herkent in de literatuur - de eeuwigheid, althans datgene dat tegen de tijd bestand is. Het Narcissusmotief heeft ook nog een andere betekenis: de latente homoseksualiteit van Attilio is in de hoofdpersoon van *De draaideur* manifest geworden.

De werkelijkheid als droom

Francis van der Heijden (‘professore Wànder'eyden’), docent vergelijkende literatuurwetenschap, vertelt vanuit Rome sprongsgewijs een reeks enerverende gebeurtenissen die hem een aantal jaren geleden is overkomen. Op het moment van vertellen - gesitueerd aan het slot van de roman - is hij vader geworden van een dochter, Ivana. De bevalling blijkt ook voor hem een in- en aangrijpende gebeurtenis omdat hij, volgens zijn eigen vader (een arts) die hij telefonisch op de hoogte stelt, de bevalling heeft beleefd als een couvade: een mannenkraambed. Met wellicht bijbehorende kraam-mannenkoorts,- er is de suggestie dat de gehele roman tot aan het slot een (koorts)droom is. Dat zou een leeswijze aanbieden voor de verhaalde gebeurtenissen, die aansluit bij wat Van der Heijden als credo uitsprak: ‘de’ werkelijkheid als een droom opdienen.

Het droomachtige zit zeker in de wijze van presentatie van de reis van Amsterdam naar Rome en vice versa die Francis maakte: heen liftend, terug per vliegtuig. Hij wordt tot associatieve herinneringen aangezet in het ‘kostbare uur’ - het tijdsverschil van één uur tussen Rome en Amsterdam - door de ontmoeting in de draaideur van Américain met zijn dubbelganger Sponge, de personificatie van ‘de’ literatuur. Zo, ‘buiten de tijd’, wordt een grote hoeveelheid schijnbaar losse scènes bijeenbebracht, die echter een betekenisvolle samenhang krijgt, met name door de Freudiaanse symboliek waarmee de thematiek van tijd (dood) en schrijven (literatuur) verweven wordt.

Schuldgevoelens

De roman bestaat uit twee delen: het mannelijke 'Amsterdam' staat tegenover het vrouwelijke 'Rome'. In Amsterdam heeft Francis een verhouding gehad met Arnold, een jongen die bezeten was van verval en dood, en die gruwelijk gestorven is door een masochistisch getint ongeval: hij had stroomdraden aan zijn geslacht verbonden om een intensivering van het orgasme te bewerkstelligen.

Vervuld van schuldgevoelens hoert en snoert Francis van het ene bed naar het andere. Op de avond van de dag dat hij de diagnose 'scabiës' te horen heeft gekregen, ontmoet hij in een studentendiscotheek Ivo, een joodse jongen met een beenprothese:

> Ik keek in de mooiste ogen die ik ooit bij een man of vrouw gezien had. De huid eromheen was zo strak, dat ze leken ingelegd. Letterlijk. Als edelstenen. Ik kon me niet voorstellen dat er door gekeken werd. Ze moesten gemaakt zijn om *in* te kijken. Onvergankelijk leken ze. Ze zouden hem millenia overleven (...) Bij het spreken kwamen grote, onregelmatige tanden te voorschijn. Hij had de ogen van een engel en het gebit van een roofdier.

Voordat hij met Ivo naar bed kan, moet hij eerst van zijn schurft afgeholpen worden. Daartoe ondergaat hij in het moederlijk huis hoe

zijn naakte lichaam op pijnlijke, maar vooral vernederende wijze door zijn woedende moe der wordt ingesmeerd met gammexaanemulsie:

> Ik schaamde me mijn eigen moeder deze dubbelzinnige substantie over mijn rug te hebben laten uitsmeren. Tot een bijtend gif gegist kreeg ik het verzamelde zaad van al mijn terloopse minnaars over me uitgestort. Ik wist niet meer waar de pijn ophield en de schaamte begon.

In Een gondel in de Herengracht, *augustus '78*

Het gevolg is dat zijn huid gaat schilferen 'als poedersneeuw': achteraf een vooruitwijzing naar de metamorfosen van Albert Egberts in 'De tandeloze tijd' onder invloed van de 'snow' die heroÏne heet.

Terug in Amsterdam ontmoet hij Ivo weer; wanneer ze dronken in bed belanden, besnijdt Francis zich tijdens een (mislukte) poging Ivo te neuken. Wanneer Ivo het bloed in het bed ontdekt, denkt hij dat hij inwendig verwond is; Francis verwijtend vlucht hij weg. Maar het is Francis die bloedt; de spontane besnijdenis komt hem op een uiterst pijnlijke, want zonder verdoving aangebrachte hechting te staan.

Vertwijfeld op zoek naar Ivo, ontmoet hij Willy, een sexloos aan poppers verslaafd meisje met wie hij door nachtelijk Amsterdam dwaalt. Haar apocalyptische visioenen en haar jeugdherinnering over een tot konijn geamputeerd hertje, doen Francis Amsterdam ('het riool') liftend ontvluchten in de richting van 'het Zuiden'.

Loutering

Eigenlijk had 'Frankrijk' nog een afzonderlijk derde deel in de roman kunnen zijn. Behalve dat hij aan dit land zijn naam ontleent, wordt hij er geconfronteerd met 'het vrouwelijke' en 'het mannelijke', respectievelijk in steden die 'de moeder' en 'de vader' symboliseren: Parijs en Avignon. In beide steden ondergaat hij een soort loutering.

In Parijs, dat hij van jongsafaan associeert met melk drinken, logeert hij bij twee (paarse) lesbiennes en een beeldschone jongen. Hij schrijft er een gedicht dat alleen de naam Ivo bevat. Hij verdwaalt in de buitenwijken, maar oudere vrouwen die hem de weg zouden kunnen wijzen, tonen zich onbereikbaar.

In Avignon, de vaderstad met het pauselijk paleis, wordt hij door een groepje jongelui van l'ordre Nouveau ‘ontmand’: zij knippen ruw zijn lange krullen af en trekken het ringetje van Arnold uit zijn oor (een scène tot in detail aan Attilio voorspeld door diens moeder). Gehavend bereikt hij, lopend door een lange tunnel, Italië. Een land waar Van der Heijden een bijzondere relatie mee heeft: ‘Smoorverliefd was ik. Een verliefdheid die alleen voor zoons jegens hun moeder is weggelegd’ (Haagse Post 24-11-79).

In Rome komen ‘het vrouwelijke’ en ‘de moeder’ samen. Francis ondergaat een metamorfose: hij onthaart zijn benen, maakt zich met een nylon zwembroek geslachtsloos, trekt hotpants-jeans aan en speelt de gigolo van Romeinse matrones, van Romeinse moeders. Maar de eerste betaling die hij ontvangt, na een nogal stuitende ervaring, is een naam: La Putanella Virgine.

Met een van de dames, een oudere kinderboekenschrijfster, onderhoudt hij een wat langdu-

riger relatie. Ze spelen sado-masochistische spelletjes met elkaar, waarbij hij haar beschuldigt haar zoon verstoten te hebben. Hij suggereert haar te hebben gedood. In Rome zoekt Francis echter tevens naar de kraamkliniek waar hij geboren is; hij heeft het sterke vermoeden als zuigeling verwisseld te zijn met een ander.

Onvervulbaar verlangen

Een zoektocht naar de identiteit. Francis wil terug naar waar het begon, zijn oorsprong, maar ook zijn jeugd: het kind bij de moeder. Die weg terug vindt hij echter voortdurend geblokkeerd. Of omdat 'de' moeder hem afwijst (de pijnlijke schurftbehandeling van zijn eigen moeder als straf voor zijn promiscuÏteit; 'Parijs' dat hem weigert en doet verdwalen), of omdat 'de' vader hem straft (de 'castratie' in Avignon; de arts die zijn besneden geslacht zonder verdoving hecht). Een duidelijker illustratie van oidipale symboliek is nauwelijks te bedenken.

Francis probeert bewust dan wel onbewust de identiteit van anderen aan of over te nemen, te imiteren. Van Arnold de fascinatie voor verval en dood (de angst voor 'de tijd' ook); van Ivo de besnijdenis; van Willy de schuldgevoelens en het sexloze. Maar zijn verlangen is fundamenteel onvervulbaar, want in strijd met de tijd. De surrogaatmoeders in Rome zijn weerzinwekkend in hun schaamte en in hun fysiek. Een vorm van (tele)communicatie met de vader is pas mogelijk wanneer Francis zélf vader geworden is. Wat Francis tot op dat moment tegenkomt is zijn spiegelbeeld in draaideuren: Sponge, die zegt hem op zijn reis naar het Zuiden 'begeleid' te hebben, die hem op een travestietenfeest aanvankelijk presenteert als zijn twintig jaar jongere tweelingbroer, maar dan onthult dat Francis uit zijn oksel geboren is.

Allemaal verzinsel, verbeelding, mythologische spiegeling: het is een toespeling op de geboorte van Dionysos uit het dijbeen van Zeus. In dat lichaamsdeel had de oppergod immers de vrucht van zijn door de bliksem getroffen geliefde Seméle geborgen.

> '*Schrijver en personage vallen samen in een wereld van woorden, in een autonome werkelijkheid*'

Bevrijding

Wie is Francis? Het antwoord op die vraag lijkt weerspiegeld te worden in de scène die direct voorafgaat aan het moment dat Francis (eindelijk) tot inzicht komt, tot handelen: het vernietigen van Sponge.

Op het travestietenfeest aait hij een grote, geile wolfshond en ziet dan dat die in zijn vacht een diertje meedraagt:

> Het moest een fret zijn. Zonder zich te laten afschrikken door het gorgelend en kloppend riool daar beneden, strekte het diertje zich diagonaal over de

borst van de hond uit en deinde mee op het zware dalen en rijzen van diens ademhaling.

Hierin wordt Francis van der Heijdens positie als verhaalpersonage én als afsplitsing van Patrizio Canaponi weerspiegeld. Het moest *een fret* zijn: de albinovorm van de bunzing die alleen in gevangenschap voorkomt en gebruikt wordt om op konijnen te jagen. Parasiet op een wolfshond - de laatste figureert in het vrouwelijk Italië als wolvin: (moeder)symbool van Rome.

Francis kon alleen met het beeld van een lekkende wolvinnetepel bij zijn middelbare dames zelf aan zijn gerief komen. In het mannelijke vaderland Nederland is de wolfshond

een geile hond met een riool in zich: Amsterdam, zoals Francis dat beleeft.
De 'onnatuurlijke' fret als jager op konijnen, wellicht ook op tot konijn geamputeerde hertjes (het verhaal van Willy; de zoektocht naar Ivo met zijn geamputeerde been, bij wie Francis zichzelf ook nog eens 'amputeerde').

In Een gondel in de Herengracht, *augustus '78*

Of Francis zich (onbewust) deze 'verknoping' van betekenissen realiseert, wordt niet vermeld. Wél, dat hij op dat moment in staat is zich te bevrijden van zijn verwekker en tweelingbroer Sponge, de man die kotsend over een rinkelende telefoon en met een beet in zijn arm als afbeelding van een horloge, als laatste woorden uitroept: 'O, Lord! I'm so...I'm so full so full of literature...I'm shedding it...shedding it from every pore...like a sponge...'

Hoewel...bevrijden: 'de' literatuur is toch datgene waar Francis naar opzoek was, daarin vindt hij zijn ware identiteit - de identiteit van de maskerade, de travestie, de droom. De rinkelende telefoon leidt het slot van het verhaal in: de melding van het vaderschap aan Francis. Het lijkt aannemelijk in Ivana, de in Rome geboren en daardoor vrouwelijke Ivo, de dochter die Francis zélf baarde, niets en niemand anders te zien dan de creatie van deze roman. In een later interview geeft Van der Heijden een opvallende ondersteuning voor deze interpretatie: 'Is het boek ten slotte af, dan komt eerst de postnatale depressie' (De Tijd, 20.9.1985).

Salto mortale

Het slot van *De draaideur* 'verbeeldt' deze situatie - de wijzerplaat van de tijd is geraakt: 'twee die er één zijn / wordt er geen.' Schrijver en personage vallen samen in een wereld van woorden, in een autonome 'werkelijkheid:

> Als ik mijn ogen sluit, zie ik mezelf als een slaapwandelaar de trap naar een hoge duikplank bestijgen en me afzetten voor de salto mortale boven een leeg zwembad. Ik adem mijn laatste adem in.

Exit Patrizio Canaponi die met deze roman een ware salto mortale boven 'de' literatuur gemaakt heeft. Nog een slotopmerking over die wijze van schrijven: het 'parasiterende' of 'plagiërende' van intertextuele werkwijzen, van de 'Sponges' die Canaponi in zijn verhaalpersonage kon laten verdwijnen.

'*Toeval? Bij dit type literatuur is niet zo veel toevallig...*'

Ik noemde hierboven al de mogelijkheid in de draaideur van Américain in de figuur van Sponge een toespeling op Harry Mulisch te zien. Het in Amsterdam gelocaliseerde en gedateerde boek *De draaideur* ('Amsterdam, juli 1979') wordt dan in vele opzichten een spiegeling of misschien beter: toe-spiegeling van het in Italië gelocaliseerde en gedateerde boek *Twee vrouwen* ('Lingueglietta, mei-juni 1975'). In vele opzichten,- ik noem enkele van de meest in het oog springende.

Mulisch' hoofdpersoon Laura was eerst gehuwd, daarna begon zij een lesbische relatie; zij knipt haar haar af als haar verhouding misloopt; zij meent pas met haar moeder te kunnen communiceren wanneer zij zelf moeder geworden is; Laura's vader schreef een boek over de liefde in de oude Provence (Francis' vader promoveerde op het onderzoek naar de couvade bij Oud-Indiërs); Laura is op zoek naar haar vader, zij eindigt in de vaderstad Avignon, in een hotelkamer met uitzicht op het uitgegraven plein voor het pauselijk paleis, en suggereert naar beneden te zullen springen (Francis eindigt in de moederstad Rome, in een kamer met uitzicht op een Romeins plein, en droomt van een salto mortale boven een leeg zwembad). (In zijn verhaal 'Oneindelijke aankomst' (1952) maakte Mulisch in het Haarlems zwembad een dergelijke sprong,- met alle gevolgen vandien voor het onderbewuste vooral).

Toeval? Bij dit type literatuur is niet zo veel toevallig en al zou het toeval zijn, dan nog is het als 'niet-toeval' op te vatten,- dat maakt voor veel lezers juist de charme van deze literatuur uit: voortdurend dienen nieuwe interpretatie-mogelijkheden, nieuwe verbanden, zich aan.

Patrizio Canaponi heeft zich een meester in de creatie van dit soort literatuur getoond. In *De draaideur* valt voor het eerst - verbasterd - de naam van de schrijver die van een ander 'Zuiden' zal verhalen: A.F.Th. van der Heijden die Brabant in de literatuur brengt. 'Patrizio Canaponi', zijn literaire schoonheid en elegance, behoort daarmee tot een definitief afgesloten periode: een uniek, literair uiterst vitaal oeuvre van een verzonnen schrijver in het brein van een groot auteur.

Marc Kregting
De ongrijpbare dubbelganger
Over de verzonken roman '&' of Knapensluimer

De voorgeschiedenis is merkwaardig, de titel is opvallend, het vervolg is een mystificatie. Over een schrijver die drie identiteiten nodig had voordat hij uit zijn werk tevoorschijn kon komen. Maar wat is daarna het verschil tussen de schrijver en zijn werk? En wat is het verband tussen een oeuvre als een uitdijend taal-universum en twee bijna verdwenen hoofdstukken?

Marc Kregting over een boek dat nu eens wél geschreven is, maar niet bestaat.

Alles begint met grote woorden. A.F.Th. van der Heijden heeft het in interviews graag over een 420 pagina's tellend 'oermanuscript' dat hij als 20-jarige schreef. Het wisselde regelmatig van titel, van *Kermis in de hel* tot *Bejaardentehuis op het dak van de wereld* tot ook *Knapensluimer* (zie De Groene Amsterdammer, 5-10-1988).

Nu wil het dat uit een nagenoeg gelijknamige roman een tweetal hoofdstukken in De Revisor VII/1 (febr. 1980, p. 2-10) opdook. Van der Heijden had er in dezelfde tijd aan gewerkt als aan *Een gondel in de Herengracht*. Het heteroniem Patrizio Canaponi moest nog altijd fungeren als zwierige tegenhanger voor Albert Egberts die de junkie-roman *Scharen* in voorbereiding wist - de slotzin van de enige in diens stijl geschreven voorpublikatie (in Avenue literair, oktober 1980), 'in een handomdraai' (tevens B 89/94)[1.], kan ook letterlijk worden opgevat.

Zowel '&' *of Knapensluimer* als *Scharen* stierven met hun leidsmannen een zachte dood in A.F.Th. van der Heijdens 'De tandeloze tijd'. Wie weet dat de impotentie- en de daarmee samenhangende incestgeschiedenis uit *De gevarendriehoek* een versie in het oermanuscript beleefde, en vervolgens aan één blik op het Revisor-stuk voldoende heeft om de in dat opzicht cruciale grafscène (G 280-285) te herkennen, onttrekt zich moeilijk aan de indruk dat die schamele negen pagina's uit *'&' of Knapensluimer* - door de auteur bestempeld als 'een mooie jeugdzonde' (Elsevier, 24-9-1988) - als het ware de meest getrouwe afspiegeling zijn van een boek dat nu eens wél geschreven is, maar niet bestaat.

'*Mama! Mama!... Dit is de lucht!... En dit is de zucht*'

Drievoudige identiteit

Het is inmiddels onmogelijk geworden om de twee hoofdstukken in De Revisor te lezen. Ze worden voortdurend weggedrukt door vergelijkingen met de al in boekvorm verschenen teksten, dan wel door het perspectief van Van der Heijdens oeuvre - naar diens terminologie - *in statu nascendi* (Latijn voor dat het nog niet af is).

De zoektocht naar verschil en overeenkomst

begint meteen in de eerste regel: 'Hier rust onze lieve Bennie'. De illustere dode in *De gevarendriehoek* heet immers Jimmy; verderop blijkt zijn sterfdatum en de leeftijd van het niet bij name genoemde *hij*-personage ook anders. Een rekensommetje leert dat de laatste 'ongeveer' tegelijk geboren moet zijn met zijn geestelijk vader - zeg: de biografische persoon A.F.Th. van der Heijden: 15-10-1951 (tevens geboortedag Nietzsche).

Roes of knapensluimer? (Zomer 1970)

De feitelijkheden voorbij, maar nog altijd achteraf gezien, is de identiteit van de *hij* drievoudig. Natuurlijk zou een lezer van 'De tandeloze tijd' hem in eerste instantie Albert noemen, die moeder vergezelt op de begraafplaats. Een regenachtige dag, de paraplu opgestoken, voor Bennies zerk. Vader blijkt echter het beroep van postbode te hebben verlaten, is vervallen tot godsdienstwaanzin: de *hij* laat zich herkennen als Ljibbe. De eerste woorden die hij uitschreeuwt zijn: 'Mama! Mama!... Dit is de lucht!... En dit is de zucht!' Waarin, als tweede metamorfose, de figuur van Thjum (V 16) zich aandient.

Laatstgenoemde personages hebben gemeen dat ze in 'De tandeloze tijd' sterven. In Ljibbe ontdekt Albert: 'Het jongetje was een ongrijpbaar, vluchtig spiegelbeeld geweest, dat hij 0 als zijn eigen portret herkende' (G 477). Thjum kan beschouwd worden als een soort filosofisch evenbeeld. Zijn belangrijkste ideeën inzake leven in de breedte en het geheugen, ontvouwt Albert immers volgens de beproefde methode van - al dan niet denkbeeldige (G 30) - dialogen met Thjum.

(Dit 'naar buiten gerichte', eenzijdig communicatieve karakter van Van der Heijdens werk - dat soms bijna de vorm van een biecht (als het verhaal 'De Gazellejongen')[2] aanneemt - is onderbelicht. Zoals Du Perrons *Het land van herkomst* 'een roman voor Jane' was, kan het aan Mirjam 'Minchen' Rotenstreich opgedragen 'De tandeloze tijd' als 'bekentenisliteratuur' worden aangeduid.)

De dood van Alberts derde afspiegeling is - later - uitgewerkt tot een offer; Thjum heeft Messiaanse allure. Zat hij 'als het lichaam van Christus' (G 65) achterop een fiets, 'zowat gekruisigd' (De Revisor VII/6) in een gipsen corset aan een ijzeren frame zal Thjum de dood vinden. (Een andere lijdende Christus in het oeuvre van Van der Heijden treedt voor het voetlicht in dat spraakmakende prozadebuut 'Bruno Tirlantino *of* De bruiloft van prinses Ann'. De gelijknamige hoofdpersoon eindigt in bad, als zijn vriend, 'de jonge, veelbelovende dichter' Simon Fringle, voorlezend

uit ‘*Sancho and his Master's Answer*’, ontdekt: ‘Christ! Het is nat hier.’ (H 43); Bruno is dan drieëndertig.)

Inmiddels raakt *‘&’ of Knapensluimer* wel erg ver op de achtergrond. Maar misschien moest de ‘drievoudige identiteit’ van hierboven toch vervangen worden door ‘triniteit’.

Oergebeurtenis

Het is mogelijk om de twee hoofdstukken in De Revisor als werk in uitvoering, literatuur ‘klaar terwijl u wacht’ te lezen: een steriele, laboratorium-achtige situatie zonder

enig sap - in de lijn van het tijdschrift, zoals het er toen uitzag. Het ‘verhaal’ valt globaal in drie delen uiteen: een decor, een onderbreking van een verteller en een herschreven decor.

Het tweede deel is het meest opmerkelijke, aangezien het personage daarin aangesproken wordt door een bundeling vertellers, die door de schrijver werd gedoopt als ‘olympisch wij’, alsof het boek geschreven is door een godencollectief’ (zie Vrij Nederland 3-2-1979). De *hij* blijkt van hun al een naam te hebben gekregen: ‘&’. Dit teken is door een straaljager in de lucht geschreven - als de reclame *Hera* in Van het Reves verhaal ‘De vacantie’ (*Vier wintervertellingen*).[3.]

Roekeloos doelwit (zomer 1970)

De *hij* heeft dat ‘zojuist, ooit’ niet opgemerkt. Hierin klinkt een link tussen heden en verleden door. Ooit heeft de *hij* als het zijaanzicht van ‘&’ - half doorgezakt - aan de rand van een plomp boven de modder gehangen. We stuiten hier op een ‘oergebeurtenis’ in Van der Heijdens oeuvre: het kind dat het geheugen traint door zijn ontlasting binnen te houden, zodat hij ‘in een staat van poëzie, (...) een schemerrijk tussen woord en beeld’ belandt (H 163; S 112-114). De ‘&’-houding is die van een foetus. Of kan er met enig voorstellingsvermogen ook een schaartje in worden gezien (*De slag om de Blauwbrug*)?

‘*A.F.Th. van der Heijden, meester van de patstelling*’

De spiegeling met het heden voltrekt zich door ‘zo'n gladgepolijst zwart-marmeren blad’: zojuist hing de *hij* boven de schrijftafel die de metafoor ‘roerloos water’ met zich meekrijgt. Hierin ziet de penvoerende *hij* zichzelf, ‘zijn ongrijpbare dubbelganger’ die zich in ‘de *omgekeerde* wereld’ bevindt. Ook dit Narcissus-motief komt veelvuldig voor in Van der Heijdens werk. De al gememoreerde dood van respectievelijk Ljibbe en Thjum is er een verhulde vorm van: ze dienen als zondebokken. Leven is voor Albert Egberts een dubbele activiteit. Zijn ‘ik’ desintegreert in een ‘ondernemend’ deel en een ‘registrerende instantie’ (V 433). Deze verdubbeling doet surrealistisch aan, als die steeds terugkomende (H 138; D 115-116; G 36-37) droom van God Die Albertje de zon cadeau doet: ‘een droom die hij zijn hele leven lang... zou blijven herinneren’ (*over god* 24). Elke handeling werpt een schaduw af. Parallel hieraan ligt het conflict tussen realisme en idealisme, door Cervantes magistraal verbeeld in Sancho Panza versus Don Quichote. Thjums

‘ridderlijke aanbod’ (V 13) aan Albert komt niet uit de lucht vallen: al in het eerste Canaponiverhaal delft meester Bruno het onderspit en blijft leerling Simon over met een onvoltooid gedicht (H 43).[4.] Om een trits polariteiten vol te maken: deze tegengestelde persoonlijkheden zijn mogelijk gebaseerd op de wetmatigheden van het Dionysische tegenover het Apollinische. Het fijne weet ik er ook niet van, maar Hartkamp beweert in *Identificatie en isolement* (p. 130) dat Friedrich Nietzsche dit onderscheid als eerste heeft gemaakt. Onder Dioniysisch vallen trefwoorden als ‘roes, leven, ontindividualiseren’, onder Apollinisch ‘droom, ideaal, individuatie’. (Fragmenten uit *Advocaat van de hanen* bundelde Van der Heijden onder de titel *De euforie. Over roes en angst voor de roes*.) Zoveel is zeker, dat in onderhavig oeuvre noch het één noch het ander overheerst. ‘A.F.Th. van der

Heijden, meester van de patstelling' dunkt me als visitekaartje zeker niet slecht. Het 'hiernamaals' (V 193) dat het leven in de breedte belooft is Apollinisch, evident; dat Albert Egberts het op Dionysische wijze verzaakt, ook. Resultaat van alle pogingen: nihil komma nul. Een verlammende werkelijkheid vol misverstanden waarop de verbeelding corrigeert: de kloof tussen beiden wordt slechts vergroot. Het dilemma een daad te willen stellen zonder door het leven aangetast te worden. In beginsel was dat hetgeen waarmee Narcissus, 'die zich alleen met de wereld kon verenigen door zich erin onder te dompelen om niet meer boven te komen' (B 69), kampte.

Dionysisch-Apollinisch

Een dergelijke 'tragiese [Van der Heijden is een tijd lang aan de nieuwerwetse spelling geweest, MK] paring tot het niets' wijzen de *wij* terstond af. Ze opteren voor een 'echte derde persoon' die de middelaar tussen de *hij* en zijn spiegelbeeld is. In hem verenigen zich respectievelijk een actieve en een navolgende component, onbeheersbaar beheersbaar - dat ik hier welhaast begrippenparen uit een modale hermetische dichtbundel nodig heb, mag een bewijs voor de (gewilde) complexiteit van '*&*' *of Knapensluimer* zijn. Wel liggen in deze schets de eerder vermelde polen van meestérleerling, Dionysisch-Apollinisch, op de loer: de *wij* beoogt hierin een evenwicht.

> '*Als jongetje leefde hij in de veronderstelling dat God alle boeken had verzonnen*'

De schepping voltrekt zich met een kus, uitgewisseld tussen de *hij* en zijn spiegelbeeld. Dit ritueel kent in eerder werk van Van der Heijden zijn duiding: 'moet in miniatuur eigenlijk al de hele naderende liefdesdaad uitbeelden' (H 152) - waardoor deze 'terugwijzing', een decennium later, werkelijk dubbelzinnig wordt: 'Gekust was er in elk geval al in de gondel al' (L 15). Door de kus ontsnapt '*dat kogelronde voegwoord*' dat 'en' is en '&' heet: het nieuw ontstane personage, de nieuw ontstane schrijver ook. Het spiegelbeeld is vernietigd; de omgekeerde wereld mag als verleden tijd worden afgeschreven. De boreling kan zich vervolgens oprichten, als het eerste leven op aarde 'vanuit de kleinste draaikolk', uit het uitdijende water, 'steeds concentrischer'.

Hier doemt *De Goddelijke Komedie* van Dante Allighieri op; toespelingen op dit werk beslaan het hele oeuvre van A.F.Th. van der Heijden. Als Albert Egberts in *Vallende ouders* na een uit de hand gelopen feest[5] de huur wordt opgezegd, aanvaardt hij de reis naar zijn oorsprong. Zijn aanvankelijke getreuzel ontlokt zijn Charon, de brave verhuizer met het in zichzelf spiegelende telefoonnummer 776677, een boutade: 'Terug in de tijd? Naar de middeleeuwen?' (V 220). Daarna kan de Acheron c.q. de Dommel worden overgestoken. Een mooi staaltje ironie levert de trapsgewijze afdaling in zijn verleden, zodat Alberts geboorte- en lichtstad Eindhoven correspondeert met de stad Dis, waar absolute nacht en koude heersen, waar de gevallen(!) engel Lucifer in het ijs steekt (*Inferno* XXXIV). Dan, bij het hoofdstuk 'De nieuwe trap' - vervaardigd door Egbert, de Vergiliusfiguur - is Albert geboren en kan het *purgaturio*

worden bestegen. Voorzover ik kan nagaan behoren deel 1 en 2 van ‘De tandeloze tijd’ tot Van der Heijdens enige werk, waar *De Goddelijke Komedie* ook de vorm (chronologie, indeling van paragrafen en hoofdstukken) van bepaald heeft.[6.]

Alles leuk en aardig, maar dergelijke verwijzin-

gen krijgen het predicaat *zinvol* als ze ook ingepast kunnen worden in wat vrij duur poëtica heet. Die suggereerde A.F.Th. van der Heijden in *Dàt was nog eens lezen* (1987).[7.] Als jongetje leefde hij in de veronderstelling dat God alle boeken had verzonnen 'aan de vooravond van Zijn werkweek (op de nulde dag, toen er nog niet meer dan "het woord" was)'. Er kwam hoogstens een 'opschrijver' aan te pas, om de vertelsels wereldkundig te maken.

In deze functie zitten twee kanten besloten: chroniqueur (connotatie: tijdsbeeldbeschrijvers[8.]) en - *op* in de zin van *overheen* - zeg: intertextueel. Van der Heijden put overigens ook uit de privé-praktijk: een brieffragment komt goeddeels letterlijk terug in een voorpublikatie - al zou dit ook een bewuste mystificatie kunnen zijn.[9.] Wat betreft het corpus bestaande literatuur, de traditie, lijkt me Thjums woord 'relikwieverversing' (V 39) passend.

Overigens viel de uitdrukking van Thjum samen met een tamelijk euforische poging 'de wereld in een handomdraai om te toveren' (V 39). Juist die Dionysische kant vergelijkt Ernst Quispel, verteller en hoofdpersoon van *Advocaat en de hanen*, met 'een soort eenmalige kunstwerken' (*De euforie* 41). Anderzijds beseft hij dat de Apollinische persoonlijkheid kunstwerken baarde die evenzeer 'een diabolische kant hadden' (a.w. 41). Hiermee raakt hij de kern van 'De tandeloze tijd': de stortvloed van anekdotes die ingedamd wordt door een literaire - gedeeltelijk uit *De Goddelijke Komedie* geannexeerde - vorm. Aan de schepping van beide is (zelfvernietiging vooraf gegaan. In '&' *of Knapensluimer* is dat aldus verwoord: '"&" ...-dit grappige haakje-oogje haakt, rijgt, *smeedt* twee evenbeeldige *maar eeuwig gescheiden* werelden aaneen:... en in deze paradox is het zelf de sterkste schakel..."&"...- onze derde persoon, onze *tussenpersoon...*'

Hier wordt over literatuur zelf georakeld, waarvan '&' de verpersoonlijking is: werkelijkheid en verbeelding vormen een nieuwe werkelijkheid - die geen werkelijkheid is. De slotzin van het Revisor-stuk bevestigt dit: 'Als hij maar niets van een romanfiguur heeft!' Wat met veel poeha opgebouwd is, wordt in één regel afgebroken. De tekst ontkent zichzelf. Pat.

De lintworm vernietigd

In de herschapen wereld is '&' nog niet van moeder gescheiden. Ze vormen nog een eenheid onder de paraplu: 'De zwarte bol omkapselt hen: zij zijn hecht verbonden, moeder en zoon - maar hij *ziet* haar niet. Hij is blind nog - blind als een mijnwerkerspaard. ... We stelen de adem van de moeder om hem leven in te blazen - haar stem om hem de ogen te openen.'

Er valt hier het een en ander bij aan te tekenen. In de eerste plaats dat een beetje door Freud geÏnspireerde interpretator hier bij wijze van spreken nog niet klaar mee is. Van der Heijden laat de Oedipi elkaar met groot gemak opvolgen. Moederbindingen met de traditioneel - in welk opzicht dan ook - 'blinde' zoons: schering en inslag. Castratiecomplexen, vadermoord, surrogaatmoeders, noem maar op, ze zijn er. Wel erg bont maakt Van der Heijden het, wanneer hij in 'De tandeloze tijd' van Gonnie eerst een madonna maakt, en haar vervolgens als hoer een bordeel in schrijft.

Het lijkt me zinvoller vast te stellen dat er met het mijnwerkerspaard, dat als metafoor voor de blindheid wordt opgevoerd, uit - wat zou worden: - Thjums vocabulaire wordt geciteerd. Hij trekt de vergelijking door tot 'de diepste schacht van Plato's grot' (V 20). Thjum praat dan over het beeldhouwwerk van 'proletarischrealistische signatuur', dat Albert reeds had aangezet tot 'Pegasus aan de ploeg voor anker in de Zwarte Aarde' (V 19). Weliswaar een lichte variant, maar ook een citaat, en wel uit het gedicht 'De lintworm en het realisme' van Patrizio Canaponi (Avenue literair 8-1978) - opnieuw een bewijs voor het putten uit eigen werk.

Via een grote, literaire boog wordt hier dus uiteindelijk niet zozeer anekdotiek bedreven, maar een programmatisch standpunt verkondigd. Een lintworm i immers een parasiet, holt het realisme als genre uit. Dat dit dier juist in de laatste drie bladzijden van *Een gondel in de Herengracht* figureert en vernietigd wordt, is niet verwonderlijk. Exact op het ogenblik dat het onwerkelijke werkelijk wordt, houdt de droom op te bestaan. Als God de zon in Albertjes handen drukt, raakt deze dan ook 'verblind' (G 37).

Terug naar '*&*' *of Knapensluimer*. De moeder gaat praten, je zou bijna zeggen: ze báárt taal. Met haar woorden rakelt ze enerzijds de mythe op rond het betwistbare vaderschap (Bennie/Jimmy of Egbert) van Milli, anderzijds is haar mond zo beschreven dat - wee, Sigmund - zich de associatie met een vagina opdringt.[10]
Scheppende grillen van de moeder zijn ook elders te vinden. Je zou kunnen verdedigen dat met c.q. in 'De tandeloze tijd' Albert het boek herschrijft dan wel het boek voltooid wordt dat zijn moeder ooit was begonnen met de woorden: 'Heden, op deze gouden dag, in deze gouden lente, is mij een gouden kind geboren...' (V 424)

Universum van taal

Op een ander niveau veroorzaakt het gesproken woord ook wonderen. Als het gezin Egberts collectief van de fiets is geknikkerd, wijst vader moeder: 'Ge bloeit.' (V 270) *Bloeden*, de door hem bedoelde (dialect-)betekenis, wordt losgezongen door *bloeien* uit de Nederlandse, ook wel algemeen beschaafde, taal. Hierdoor komt 'de mooie en onschuldige kant van het woord' (V 271) en bijgevolg van de gebeurtenis, aan de oppervlakte.

En teruggaand op de 'oergebeurtenis' aan de plomp, Adriën wist zich door 'het zacht uitspreken van het woord *waterbeest*' (S 112) een complete voorstelling van een voorval uit het verleden te maken.

Herinneren we ons Van der Heijdens aanvankelijke obsessie voor 'de nulde dag, toen er nog niet meer dan "het woord" was', dan is de toespeling op de opening van het evangelie naar Johannes zelfs voor een verstokte televisiekijker nog wel voorstelbaar. Van meer belang dunkt me Kellendonks interpretatie van de juist getraceerde bijbelplaats: 'de wereld wordt door het spreken geschapen' (in *Geschilderd eten*, p. 65) - en eigenlijk was dat ook, maar dan toegespitst op de vorm van een biecht, wat ik met dat knerpend modieuze 'eenzijdig communicatieve karakter' bedoelde.

A.F.Th. van der Heijden (m.) met Flix en Thjum (zomer 1970)

Kellendonks opvatting is, ik zou haast zeggen: natuurlijk niet nieuw, ze staat in de traditie van Baudelaire. Het mag wel enigszins van de ratten heten, dat ik deze

kennis op mijn beurt uit de tweede hand heb vergaard, - zij het niet de minste. Nobelprijswinnaar Octavio Paz komt in *De kinderen van het slijk* te spreken over wat hij noemt een 'heel oud idee' dat het universum bestaat uit taal. Deze is voortdurend in beweging; aangezien de ene zin de andere voortbrengt, betekent universele samenhang 'eeuwigdurende metamorfose'. Iets als een unieke tekst bestaat niet, omdat de taal meervoudig is: 'De wereld is de metafoor van een metafoor.' (p. 82)[11.] Paz spreekt dan van de 'poëtica van de analogie' waarin 'niet de identiteit van de mens, maar zijn verdeeldheid, zijn voortdurend afsplitsen van zichzelf' (p. 84) centraal staat.

Het is aan de wetenschap, om het studie-object met bevindingen als deze in te kleuren - ik wou het maar laten bij wat Latijn. In *'&' of Knapensluimer* staat op een gegeven moment namelijk: *'Creatio ex nihilio? - Ex nihilio nihil fit*!' [Schepping uit niets? Uit niets komt niets voort! MK] Thjum zou hierin - uiteraard: later - een bevestiging zien: 'Darwin lijkt met zijn evo-

lutieleer vooral de dichters in het gelijk te hebben gesteld.' (G 462) Niet alleen in het leven staan de dingen met elkaar in verband, ook de taal schrijft zichzelf voort - 'onbeheersbaar', zie boven.

Opeenvolging

Ik ben zelfs van mening dat in het werk van Van der Heijden de opeenvolging van vertellers 'taalzwanger' is voltrokken. *Een gondel in de Herengracht* geeft daarvan duidelijk blijk: de schim van Egbert gaat met een kogel in zijn hoofd in een 'trechter' op zoek naar het 'diepste punt' (H 216), om de 'reis door de onderwereld' (H 220) - N.B.: drie keer Dante - bij Attilio te beëindigen. Attilio, tegen wie de schim van Egbert zei: 'Je was mijn schildknaap' (H 191) - N.B.: meester-leerling -, krijgt de kogel, natuurlijk overdrachtelijk, in zijn hoofd. Dan wordt die kogel vergeleken met een 'lintwormkop' (H 220) - N.B.: realisme - die vernietigd wordt. Aan de ene zijde sluit de bundel zich, wordt Attilio weer de 'registrerende instantie' van het openingsverhaal[12.]. Tevens - excuus voor deze afschuwelijke, Fensiaanse uitdrukking - opent de bundel zich naar de toekomst, getuige Egberts zendingsboodschap rond de kogel, die Attilio in zich mee draagt: 'Je zult, op zijn minst, een dichter moeten worden om hem kwijt te raken.' (H 220)

Vervolgens verschijnt *De draaideur* van Patrizio Canaponi. Daar wordt de naam Van der Heijden in onthuld. Zonder nu alle metamorfoses af te gaan, wijs ik er nog even op dat de verteller Canaponi m.i. reeds als personage in *Een gondel in de Herengracht* figureert: hij is de voorste man op de gondel, en kijkt 'dromerig' (H 104) voor zich uit. De twee anderen zijn respectievelijk de schim van Egbert en Attilio, die na elkaar in de tunnel verdwijnen. Patrizio, de roerganger die vanzelfsprekend niet roeit - hij stuurt en wordt gestuurd -, verdwijnt als laatste. Dit zou van Canaponi, om eens in de contaminatie te gaan, een *vertelfiguur* maken. Op de achterflap van *Een gondel* prijkt een foto van de gesoigneerde Canaponi met achter hem een fotovierluik, waarvan één deel goed te onderscheiden is. Daarop staat hij (?) in dezelfde jas op de rug gezien - als een soort spiegelbeeld: *'&' of Knapensluimer?* Voorts een derde man, in spijkerjack gestoken met een fles bier - in vergelijking tot de anderen een rauw type: *Scharen?* In elk geval, de foto kreeg een vervolg: op de 'De tandeloze tijd', naast de naam A.F.Th. van der Heijden', is Canaponi's hoofd afgebeeld.

Ook de schrijfhandeling werpt een schaduw af.

'*De wereld is de metafoor van een metafoor*'

Eindnoten:

1. H: *Een gondel in de Herengracht* / D: *De draaideur* / B: *De slag om de Blauwbrug* / V: *Vallende ouders* / G: *De gevarendriehoek* / S: *De sandwich* / L: *Het leven uit een dag*.
2. Mogelijk vermeldt Jan Wolkers' *Horrible Tango* diens archetype: Gazelle Boy, ‘een jongetje dat op de syrische steppen temidden van een kudde herten leefde (...) hij sprak niet (...) hij kon alleen dierlijke geluiden uitbrengen’ (p. 14). Merkwaardig vind ik ook de tot ‘those who put melancholy in faggots, are misantropes’ (H 155) verhaspelde quasi-wijsheid ‘One who puts salt in the sugar bowl, is a misantrope’ uit *Turks fruit*.
3. Dat Dargers reactie hierop, ‘Ik ben een prins’, zo uit de mond van Van der Heijden opgetekend had kunnen worden, reken ik gemakshalve tot de gruwelijke toevalligheden.
4. Als buitenliteraire gegevens in dit licht betrokken mogen worden, dan wil de ironie dat Mark Philips, de man van prinses Ann(e), een veredelde stalknecht was.
5. Vgl. eerste versie: ‘Desondanks is het feest tot op de dag van vandaag iets van een infernaal imago blijven aankleven.’ (Het Parool, 1-12-1978)
6. Negen concentrische kringen van de Hel komen overeen met negen paragrafen (hoofdstukken Vallende ouders, Bevroren schoensmeer en Het antwoord aan koning Midas), de negen ommegangen van het Vagevuur met drie (De nieuwe trap) plus zes paragrafen (De gevarendriehoek en Het panphilipsisme). Dan heeft Egbert verraad gepleegd aan ‘De Maai’, en wordt zijn rol voor het Paradijs overgenomen door Beatrice: het Mariakindje Milli.
7. Een beknoptere versie is te vinden in Carel Peeters en Doeschka Meijsing (red), *Het favoriete personage* (1983). Identificatie van zelf gelezen met zelf geschreven literatuur: Imro, het betreffende jongetje, is ook aan Jimmy (G 404) bekend.
8. Zelfs in de Revisor-hoofdstukken manifesteert zich dit aspect: ‘Wij zijn van na de Grote Wereldbrand... We zijn opgegroeid, grootgebracht met de god Nahweh in ons midden... onder de stralende zon van het Optimisme... Wij hebben geen grote geschiedenis.’
9. Vergelijk brief aan Tessa de Loo, in René van Stipriaan (red), *Poste Restante* (1990) met ‘Advocaat van de hanen’ (Revisor IV/5): schrijversvrouw Mirjam verandert zo in personage Zwanet.
10. Dit verklaart tevens Alberts reactie in de definitieve versie: ‘er ging een vage prikkeling, een warm, bevrijdend gevoel vanuit...’ (G 280) Het op oneigenlijke plaatsen waarnemen van geslachtsorganen is bij Van der Heijden overigens geen noviteit. De dipsomane advocaat Quispel bijvoorbeeld, ontdekt in een jas deze vormen: ‘Als de twee vaneenwijkende panden de grote labia uitbeeldden, dan vormden die revers de kleine, de fluwelen.’ (de Held IV/3+4)
11. William van Baskerville (een naam waar de taal in zit opgesloten) meent in Eco's *De naam van de Roos*: ‘De idee is een teken van de dingen, en het beeld is een teken van de idee, teken van een teken.’ (p. 332)
12. Hieruit is de correctie in ‘Bruno Tirlantino’ (etc) te verklaren: ‘Patrizio’ (De Revisor V/3) werd in boekvorm ‘Attilio’.

Jan Brands
Imro doorstaat de tandeloze tijd

Literatuur brengt literatuur voort, maar het kan soms tientallen jaren duren voordat de bron aan het licht komt. Lange tijd sluimerde **Imro's eerste grote reis** *in het schemergebied tussen traditie en vergetelheid, maar dankzij nijver speurwerk van Jan Brands is het boek boven water gekomen.*
Over een jeugdboekvan belang, of: waar 'De tandeloze tijd' begon.

Meer dan eens uitte A.F.Th. van der Heijden het verlangen ooit nóg een keer ***Imro's eerste grote reis*** te kunnen lezen. *Imro* is hèt boek uit zijn jeugd. Het was op een onbewaakt moment door moeder Van der Heijden bij de vuilnis gezet 'omdat een hondje er over had gepiest'. De auteur kreeg het boek op zijn achtste, zo'n dertig jaar geleden; sindsdien is het beeld van Imro in zijn geheugen gegrift. Weemoedig deed hij in 'Imro' en in 'Auteur onbekend' verslag van het gemis. Hij herinnerde zich de titel en ook vrij gedetailleerd de inhoud, maar wist niet wie het had geschreven. Hij las het toen hij nog dacht dat zoiets moois als een boek alleen maar door God kon zijn geschreven. Vandaar. Hij vreesde al nooit meer het raadselachtige van *Imro* onthuld te zullen zien... 'tenzij de lezer nog ergens op zolder een oud exemplaar van het boek heeft liggen, en bereid is het mij toe te sturen, hebbes of houes, maakt niet uit... Wie mij verder helpt, of tenminste zekerheid verschaft, zal ik vorstelijk belonen - met gouden pluimballen desnoods.' (A. 63)

Hoog te paard in de Poemastraat, Tivoli, Eindhoven - begin jaren vijftig.

Inmiddels ben ik vorstelijk beloond. Ik vond na enig speurwerk in november 1987 *Imro's eerste grote reis*. In een antiquariaat, waar anders? Het boek blijkt niet door God geschreven, maar door Mevrouw H. Wolffenbuttel-van Rooyen; overigens wel

met goedkeuring van De Keurraad voor Roomse Jeugdlectuur. Het verscheen in 1940 als Jeugduitgave van N.V. Drukkerij de Spaarnestad in Haarlem. Het onderhavige exemplaar was op-

genomen in de bibliotheek van de ‘Onze Lieve Vrouwe School’ te Renkum en was ook nog enige tijd in het bezit van een zekere ‘Tieland’. Voor iemand die het werk van Van der Heijden kent is het een uiterst spannend boek.

Prachtig begin

Het huis heette Bravamandova en wat dat betekent, weet feitelijk nog niemand’. Dat is het prachtige begin van *Imro's eerste grote reis*. Imro is de zoon van een rijke koopman en woont met zijn moeder, beschermd door vele bedienden, in een groot marmeren huis. Vader is meestal op zee. Hij bezoekt verre vreemde landen. Van die reizen brengt hij allerlei sierlijke geschenken mee. Het hele huis is er vol van, zo vol zelfs dat sommige van de voorwerpen op het gazon in de tuin een plaatsje moeten vinden. Imro is een verwend jongetje dat de bedienden pest en gewend is altijd zijn zin te krijgen. In het huis werkt ook een oude vrouw. Zij komt uit het nabije vissersdorp, waar ze woont met haar kleinzoon Tako, telkens naar de villa om de was te doen. Ze hebben het maar arm, die twee. Op een dag bezoekt Tako zijn oma op haar werk. Hij ontmoet dan Imro bij het hek. Imro is wel geÏnteresseerd om ook eens het huisje van Tako te zien, vooral als Tako zegt dat hij thuis een paardje heeft. Niet een echt paardje zoals Imro denkt, maar een houten speelgoedpaardje, blijkt achteraf. Imro klimt over het hek en gaat met Tako mee naar het dorp.

> ‘*Misschien zijn de onbehouwen Flix en de fijnbesnaarde Thjum wel voortgekomen uit dit treffen, in een oud jongensboek, van schoffie en papkind*’

Onderweg ontmoeten ze een andere jongen, de jongen met de kapotte hoed, een vriendje van Tako, en het neefje van een handelaar in tweedehands spullen. Imro raakt na wat omzwervingen verzeild in de winkel met anti quiteiten. Omdat hij wordt ingesloten moet hij in een nacht met veel storm in de winkel toeven. Dan blijkt dat de spullen in de winkel kunnen praten en elkaar prachtige verhalen vertellen. In dezelfde nacht vergaat het schip van de vader van Imro vlak voor de kust, maar de koopman wordt met nog enkele anderen gered.

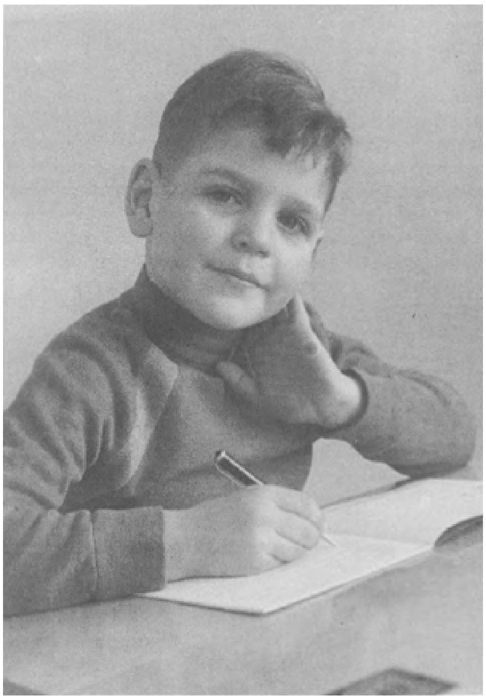
Als hij thuiskomt blijkt Imro verdwenen en de moeder radeloos. Er wordt naar Imro gezocht, maar waar te zoeken? Vader looft ondertussen een grote beloning uit voor elk lid van zijn bemanning dat nog gered zal worden. De jongen met de kapotte hoed, die schuld heeft aan het opsluiten van Imro in de winkel van zijn vrekkige oom, denkt nu slim te zijn. Hij doet het voorkomen alsof Imro een van de drenkelingen is. Dat kan hij niet volhouden, maar Imro's vader is zo blij zijn zoon terug te zien, dat hij de beloning toch uitkeert aan de oom van de jongen met de kapotte hoed. Zo komt er een eind aan Imro's eerste grote reis.

Drie jongens

Het is opvallend dat *Imro* enkele kenmerken vertoont die aan ‘De tandeloze tijd’ niet vreemd zijn. Allereerst de personages. Wat dat betreft had A.F.Th. van der Heijden

geen ongelijk toen hij schreef: ‘Misschien, wie weet, zijn de onbehouwen Flix en de fijnbesnaarde Thjum uit “De tandeloze tijd” wel voortgekomen uit dit treffen, in een oud jongensboek, van schoffie en papkind.’ (A 59) Opmerkelijk

dat hij daarbij een derde jongen, een jongen die het meest weg heeft van de jonge Albert Egberts, over het hoofd ziet. In *Imro's eerste grote reis* blijkt immers sprake van een *drietal* jongens: Imro, Tako en de jongen met de kapotte hoed.



Eind jaren vijftig - Pen toen nog zonder punt.

Imro, de zoon van een koopman, doet denken aan Thjum Schwantje, zoon van de directeur van het slachthuis en later van de Big-B-Oss vleesfabrieken. Ze wonen beiden in een groot wit huis. Imro draagt prachtige kleren, net als Thjum. ‘Het was zo wel te raden, dat hij een echt linnen hemdje droeg onder zijn fijne zijden blouse. Zijn broekje was van glanzend satijn en over zijn schouders had hij een fluwelen keepje, dat fladderde in de wind. Zijn hoge laarzen, waarin hij stapte als een ridder, waren van hertsleer en aan de punten waren ze met gouden gespen versierd.’ (I 16) ‘Wat had die kleine zeemansjongen een zacht zijden blousje aan! Wat droeg hij een prachtig broekje en wat een fijne linnen onderkleertjes had hij! Wat waren zijn handjes teer en wat was zijn vel toch blank’ (I 153). Ook de tengere Thjum draagt fijn wit ondergoed. (G 198). Later, als Thjum en Albert studeren, heeft Thjum van zijn vader in Parijs een kostuum mogen uitzoeken, een kostuum van ‘glanzend lichtblauw velours, met glitterdraden doorschoten’ (V 170)

Tako is van eenvoudige komaf. Hij woont bij zijn oma in een vissersdorpje. Zoals gezegd doet Tako's oma de was bij Imro thuis. Albert Egberts' moeder is werkster bij de moeder van Thjum. Net zoals Tako Imro voor het eerst tegenkomt bij het hek van diens tuin ontmoet Albert zijn toekomstige vriendje een van de eerste keren in de tuin van de villa van Thjums ouders. In beide gevallen ontstaat tussen de jongens een gesprekje over hun speelgoed. Thjum pronkt met zijn drumstel, Imro met pluimballen, Chinese vliegers en een kast vol Neurenbergs speelgoed. ‘Huizen en koeien en wagentjes en een stal en een pomp, die echt water kan geven’. (I 20) Het is moeilijk voor Albert en Tako om dààr iets tegenover te stellen. Albert heeft een dolk. Maar hij vertelt niet dat die achter slot en grendel zit in de kast. Tako begint over zijn paardje. Hij laat Imro maar in de waan dat het een écht paardje is.

De jongen met de kapotte hoed en met franje aan zijn broek lijkt op Flix. Beiden zijn ruwe knapen. Zij schromen niet om Imro resp. Thjum belachelijk te maken. De jongen: ‘Deftig neefje heb jij... Bij zijn eigen moeder thuis noemen ze hem zeker graaf van Wip-in-delaars?’ (I 27). Flix: ‘Die nieuwe maat van jou is geloof ik van suiker... Een fijn ventje. Zeker eentje uit het Villapark... Die Tum... Tum is een zeikerd’ (G 194, G 205).

Bovendien willen zowel de jongen met de kapotte hoed als Flix eens laten zien hoe groot en flink ze wel zijn. De jongen gaat met extra

grote stappen naast Imro lopen. En Flix: ‘Zeg's, Albert, hoe sterk is die maat van jou eigenlijk? Nou?’ ‘Sterker dan jij denkt.’ ‘Goed, dan zullen we 's een proefsommetje nemen... Niet met de vuist, nee, we houen 't netjes. Gewoon kijken wat die judokampioen van jou kan tillen. Iets niet te gek zwaars, 's Kijken...’ Flix keek om zich heen en deed of hij iets van enig gewicht zocht, daarbij geluiden makend of hij zijn mond spoelde. Plotseling spuwde hij hard op de grond. Vlak voor Thjums voeten lag een grote rochel, een gifgeel mengsel van speeksel en piccalilly. Er waren spatten op de neuzen van zijn schoenen terechtgekomen. ‘Zo. Til die maar 's op, als je dan zo sterk bent... Toe maar, hij is niet echt te gek zwaar. 't Lukt best. Flink zijn.” (G 194)

A.F.Th. van der Heijden met Thjum, aan de vooravond van zijn studententijd (zomer '70).

Verhaal in een verhaal

Niet alleen de hoofdfiguren uit de beide werken lijken op elkaar: er zijn meer overeenkomsten. Net als in ‘De tandeloze tijd’ vinden we in *Imro's eerste grote reis* de literaire konstruktie van het verhaal in het verhaal. In *De gevarendriehoek* vertelt Albert zijn vriendinnetje Milli het verhaal over de dood van haar ‘vader’ Jimmy Hä;ndel (de parabel ‘Shot gave the Queen’). In de antiquiteitenwinkel waar Imro zit opgesloten, vertellen achtereenvolgens een uit hout gesneden vissersvrouwtje dat deel uitmaakt van een inktstel, het Boek *De Wonderen van het Heelal* en een gouden bal hun verhaal. Verhalen in een verhaal, waarbij het ene verhaal het andere oproept: een vorm van ‘leven in de breedte’, een van de centrale thema's uit Van der Heijdens werk.

Wat dit aangaat liet Van der Heijdens geheugen hem niet in de steek: ‘Het fascineerde Imro, en mij niet minder, hoe aan dode voorwerpen een imaginaire wereld kon opgloeien, stralender en indringender dan die van de antiekzaak zelf. Het maanbezielde vissersechtpaar richtte dwars door het bestaande dorp een dorp op zoals het er vijftig jaar eerder uitgezien moest hebben, het tweede door hun woorden plotseling dichterbij en tastbaarder dan het eerste... Maar daar gleed de baan maanlicht

al naar een volgende stuk antiek dat bezield moest worden, en het vissersvrouwtje haastte zich, met al falende stem, haar verhaal af te maken.' (A 61)

Literair voorbereid

Bij lezing van de verhalen die de voorwerpen elkaar vertellen blijkt, dat Adri van der Heijden, gezien zijn latere werk, niet alleen maar werd gefascineerd door de figuur van Imro. Ook andere thema's lieten hem niet onberoerd. Zo vertelt het vissersvrouwtje over een meisje dat de kunst van het schrijven machtig is en brieven schrijft aan een matroos in naam van zijn ongeletterde ouders. Ze gaat daar mee door, ook als de ouders al gestorven zijn, en laat de zoon daarbij in de waan dat zijn ouders nog leven. 'Ze kon het niet over zich verkrijgen. Ze schreef hem weer een brief terug, precies of die vader en moeder nog leefden. Ze zette er boven: "Waarde Zoon", al beefde haar hand een beetje bij de krullen. Ze vertelde van

het huisje, van het konijn, dat met Kerstmis geslacht was - dat was ten minste nog waar -, van de bank in de keuken, die vermolmd was en gerepareerd zou moeten worden, eer de zoon terug kwam - dat was ook waar - en van de rheumatiek en de stijve knieën - maar dat was dan toch niet wááar meer'. (I 83) Is dat niet het thema van het scheppen van een aards hiernamaals voor de overledenen door hen die overleven? Een thema dat onder andere is verwoord in *De Sandwich?*

Ook de hooggespannen verwachtingen van Albert Egberts ten aanzien van zijn hoogleraren in Nijmegen komen kennelijk niet uit een luchtledig; ze zijn waarschijnlijk eveneens literair voorbereid. Het boek *De wonderen van het Heelal* verhaalt immers over een professor die op verzoek van de koning zich bemoeit met het onderricht van de ondeugende jongens in een vissersdorp. Iets wat overigens grandioos mislukt. 'Voor den Professor, die een prachtige universiteit gewend was, waar alle banken met rood fluweel bekleed waren en waar alle lessenaars waren gebeeldhouwd, leek die school wel op een stal.' (I 107)

'Hij had verwacht, dat de mensen van het dorpje hem wel feestelijk tegemoet zouden komen. Daarom had hij zijn professorstoga aangetrokken. Die was van fluweel en er lag een bontrand langs de hals en de mouwen en langs de zoom.' (I 106) Een man in deftige kleren die zuinig is op zijn tijd. Als de burgemeester van het dorp, gealarmeerd over het mislukkende onderwijs, eens met de professor wil gaan praten, valt hem dat niet mee. 'Eerst kon hij dezen hooggeleerden heer maar niet te spreken krijgen. Want de professor was daar in de stilte van het duinhuis een geleerd boek gaan schrijven en zolang hij daaraan bezig was, mocht hij niet gestoord worden.' (I 114)

Het is dus niet zòmaar dat Albert Egberts in Nijmegen teleurgesteld is in Professor Ordo Sancti Augustini, hoogleraar in de wijsbegeerte, die op zaterdagavond niet achter zijn boeken zit, maar vanuit zijn luie stoel naar de Mountiesshow kijkt, met een halve liter pils naast zich. (V 149) En in doctor Böhmer-Boudoir, die op college verschijnt in een kamgaren kostuum met de kleur van gestold bloed en daaronder een sweater van gele badstof, zonder boordje. 'Verstrooide professor kan overhemd niet vinden en doet greep in de doos met strandspullen' (G 350). Dat is niet wat Albert verwacht van een hoogleraar.

Bovendien hebben, net als in 'De tandeloze tijd' in *Imro's eerste grote reis* gewone mensen zo hun bedenkingen bij en ontzag voor wat hun kinderen wel allemaal op school gaan leren. De professor heeft aan zijn werkster een halve bladzijde Latijn voorgelezen. Deze is daar nogal van onder de indruk: '...de werkvrouw hoorde heel de ochtend die vreemde woorden in haar oren zoemen. Ze vroeg zich af: "Hoe moet ik nu later mijn eigen jongen verstaan, als hij zo heeft leren praten?" Ze ging er na de middag eens voor op visite bij haar buurvrouw.' (I 108) Ook 'Alberts moeder stond soms beangst aan zijn deur te luisteren naar een soort raspend waanzinnigengefluister, waarmee hij, de handen tegen zijn oren gedrukt, rijtjes idioom... eerder van zich afspuwde dan tot zich nam.' (G 221)

Moraal

In ‘De tandeloze tijd’ tracht Conrad B. Huygens Albert Egberts duidelijk te maken: ‘De schrijver produceert niets wat niet eerst in hem geproduceerd is.’ Albert wil daar niet aan. Toch blijft ook na kennisname van *Imro's eerste grote reis* Huygens' stelling de moeite van het overwegen waard.

Literatuur

Wolffenbuttel-van Rooyen, H, *Imro's eerste grote reis*, N.V. Drukkerij De Spaarnestad, Haarlem, 1940. (I) Patrizio Canaponi, ‘Imro’, in: C. Peeters en D. Meysing, *Het favoriete personage van vijfenzeventig Nederlandse schrijvers*, Raamgracht, Amsterdam, 1983, pag. 20-22.
A.F.Th. van der Heijden, ‘Auteur onbekend’ in: *Dat was nog eens lezen*, 29 auteurs van Querido over boeken uit hun jeugd, Querido, Amsterdam, 1987, pag. 59-63. (A)
A.F.Th. van der Heijden, ‘De tandeloze tijd’. Proloog. *De slag om de Blauwbrug*, 1983. Deel 1. *Vallende Ouders*, 1983. (V) Deel 2. *De Gevarendriehoek*, 1985. (G) Querido, Amsterdam.
A.F.Th van der Heijden, *De Sandwich*, Querido, Amsterdam 1986.

Wam de Moor
De onbereikbaarheid van het leven
Van der Heijden en Nijmegen

> *Nijmegen, een stad waarvan men houdt of waar men een afkeer van heeft. Uiteenlopende schrijvers en dichters spraken zich erover uit, maar geen auteur vereeuwigde Nijmegen zo monumentaal als Van der Heijden. Wam de Moor, die de stad kent als zijn broekzak, over een verteller die het er maar een dooie boel vond.*

Vooraf

Hoe omvangrijker en complexer het literaire werk, hoe meer de beschouwer gedwongen wordt tot concentratie op een enkel aspect, wil hij niet omkomen in de materie. Over Van der Heijdens oeuvre kan men wel zeggen dat deze eis zich opdringt. Het voornemen is iets te zeggen over deze auteur en Nijmegen, de stad die ik ken als mijn broekzak. Dat is slechts ogenschijnlijk een beperking. Want je kunt wel de tekstgedeelten opzoeken waarin Nijmegen voorkomt en braaf noteren welke passages zich laten verbinden met de verschillende motieven en het allesoverheersende thema van de impotentie, maar zo'n type analyse is vergelijkbaar met de poging alle azen te onttrekken aan een kaartenhuis zonder dat je de hele zaak opnieuw moet opbouwen. Dat lukt eenvoudig niet. Ik probeer twee dingen: ten eerste baken ik het terrein af waarbinnen mijn lectuur zich afspeelt als dat waar Nijmegen de lokatie is; ten tweede vergelijk ik de manier waarop Van der Heijden over dit oord schrijft met de totnutoe bekende beschrijvingen.

Ik heb voor mijn onderwerp de beschikking over de volgende werken. In volgorde van publikatie - dat lijkt me om een bepaalde reden belangrijk - zijn dat: *De slag om de Blauwbrug, Vallende ouders, De gevarendriehoek* en *De sandwich*. Mijn thema is: wat heeft Van der Heijden met Nijmegen? Wat betekent Nijmegen in de hiërarchie van zijn lokaties en leefwerelden?

Nijmegen in Van der Heijdens lokatieshiërarchie

Meteen in de ‘proloog’ tot *Vallende ouders* en *De gevarendriehoek* wordt de grote lijn van deze hiërarchie uitgezet. Op blz. 61 van *De slag om de Blauwbrug* staat namelijk deze kernpassage:

> Aan drie rivieren had zich mijn leven afgespeeld: de Dommel, de Waal, de Amstel. De stilstaande, de voorbijgaande, de doodlopende. Corresponderend met deze rivieren had het leven zich achtereenvolgens onbruikbaar, onbereikbaar en onberekenbaar betoond.

En meteen wordt in de beleving van de Amsterdamse junk en autokraker het centrale thema hieraan verbonden:

> Maar de helft van de tijd klaargekomen - mijn mooiste jaren impotent geweest... en ik was het *weer*. Geen kind gemaakt, geen trekker overgehaald... niets, niets.

Nijmegen aan de voorbijgaande rivier, het leven is er onbereikbaar. De verteller definieert de tegenstelling met Amsterdam aan de doodlopende Amstel, waar het leven onberekenbaar is. Dat de Dommel stilstaat, de Waal voorbijgaat en de Amstel doodloopt zijn reële feiten, maar de symbolische connotatie is zo klaar als een klontje. Wat verderop in de proloog zegt

de verteller het letterlijk wanneer hij het heeft over ‘de metafoor van mijn bestaan’ die met deze riviersteden wordt aangegeven:

> Ik had op het leven liggen wachten, als de stad op zijn rivier. Nog in aantocht, was die er eigenlijk al, en stroomde ongebruikt voorbij... Op Nijmegen tenminste scheen de Waal geen vat te hebben, hij gleed er langs af... zonder belangrijke weerstanden te ontmoeten (...) En inderdaad, in Amsterdam was het leven dwars door me heen gegaan. Het had me doorzeefd. (...) Maar anders dan de stad had ik mijn rivier niet weten te gebruiken, de rivier had mij gebruikt. Hij had me omver gegooid en overspoeld. Als er iets tragisch was aan mijn leven, dan was het de tragiek van Narcissus, die zich alleen met de wereld kon verenigen door zich erin onder te dompelen om niet meer boven te komen. (69)

‘*...mijn laatste Nijmeegse dronkenschap in Amsterdam*’

Ik heb met opzet al deze citaten volledig genoteerd, omdat ze laten zien dat Van der Heijden niet zuinig is op zijn taal. Zo min als hij karig is in het weergeven van gebeurtenissen en feiten. Hij herhaalt zich in woord en daad en dat kan zwakte zijn.

Wat ons over de Nijmeegse periode te wachten staat, geeft de zinsnede op p. 89 te vermoeden, waar de junk herinnert aan ‘mijn laatste Nijmeegse dronkenschap in Amsterdam’. De betekenis ervan blijft mij duister.

De compositie van de reeks

De compositie van Van der Heijdens roman fleuve staat onder het primaat van de zelfreflectie en het geheugen, niet onder het dictaat van de chronologie. De auteur wil ‘leven in de lengte’ vervangen door ‘leven in de breedte’. Dat is zijn sterk gearticuleerde adagium, zijn schrijversprincipe. De structuur van de compositie wordt bepaald door de logica van de herinnering.

In *De slag om de Blauwbrug* vindt men de verklaring voor het feit dat in de compositie van de trilogie de verteller, Albert Egberts, niet begint bij zijn jeugd in Geldrop, maar eerst vanuit Amsterdam terugkeert naar de Nijmeegse periode. Het heden krimpt er steeds meer in, het verleden dijt uit. ‘Over steeds grotere gebieden van mijn ingeslapen geheugen begon licht te schijnen. (...) Steeds meer vensters kwamen tegen elkaar open te staan’ (*De slag om de Blauwbrug*, p. 33). Vandaar dat pas nadat in *Vallende ouders*, pp. 9-234 het *tweede* gedeelte van de Nijmeegse tijd is beschreven, de verteller terugkeert naar Geldrop (pp. 234-470).

In *De gevarendriehoek* bereikt hij dan de vroegste periode van zijn bewuste leven en de daarop volgende jeugdjaren (pp. 9-254). De beschrijving daarvan loopt over in het *eerste* gedeelte van de Nijmeegse studentenjaren, met nogal wat Geldropse intermezzi (255-477). Logischerwijs kan men verwachten dat in het volgende, thans nog niet verschenen deel, de gebeurtenissen in Amsterdam aan de orde zijn. Aan het verloop van de tijd kan geen mens werkelijk tornen, in de beschrijving ervan wel, en zo is Van der Heijden erop uit om een indruk te geven van al het verleden dat zich

simultaan in het heden opdringt. Zijn spectaculair uitgegeven roman *Het leven uit een dag* geeft daarvan nog eens een extra demonstratie, een demonstratie van kracht, maar ook van onmacht.

Het thema van de onmacht

En dat is de prijs die ook Albert Egberts, Van der Heijdens protagonist in drie van de vier werken voor dit streven betaalt, 'geestelijk zo goed als lichamelijk' (aldus Goedegebuure in het *Lexicon van Literaire Werken 4*, december 1989, p. 4), hij wenst geen verant-

woordelijkheid te dragen, hij wenst adolescent te blijven. De schaar verwijst naar castratie, naar impotentie. Met Samson en Delila was het niet anders.

In *Vallende ouders* werd dat thema aangescherpt, en ik vroeg mij toen af wie Milli Händel was die de Delila-rol vervulde. Mijn belangstelling was gwekt, maar ik wilde meer over haar weten. Aan dat verlangen beantwoordde *De gevarendriehoek* ten volle.

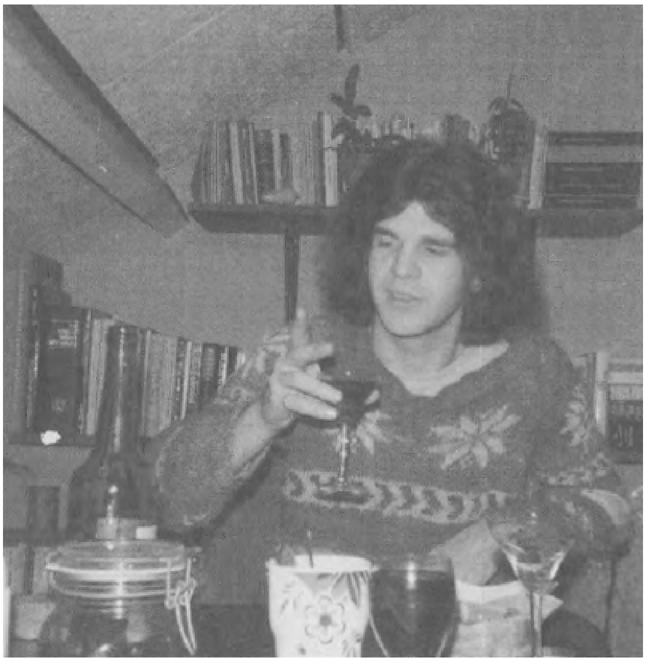
De fascinatie voor Milli Händel, die door haar anorexia lijfelijk nauwelijks vrouw meer is ('Ze was daar glad en gesloten als een etalagepop,' staat er geschreven over Alberts droomvrouw, *De gevarendriehoek*, 421) en die, om de belemmeringen nog groter te maken, ook nog eens tot de familie behoort, en het eindeloze talmen van de toch wel verliefde Albert, maken deel uit van zijn enorme castratieangst. Zijn obsessie bepaalt de aard van zijn contacten, ook met Marike de Swart, die hij helpt met een abortus en die op haar beurt bij hem de ban een ogenblik doorbreekt.

Er is bij Albert Egberts dan ook sprake van regressie naar de vroegste jeugd toe, ja, naar de moederschoot. Goedegebuure heeft gedetailleerd laten zien hoe de schaar voor Van der Heijden tegelijkertijd symbool is van vruchtbaarheid en vernietiging. Men sla er met name een van de laatste bladzijden van *De gevarendriehoek* (p. 469) op na waar de schaar het instrument is om Albert in elk geval een moment van zijn impotentie te bevrijden. Dat de kleine autist Ljibbe, bij zijn hospita aan de ketting en 8 jaar oud gestorven in Maria Roep-aan, hem uiteindelijk aan zichzelf doet denken, weet de lezer eigenlijk al vanaf diens introductie.

Nijmegen in de literatuur

Ik was dus van plan alleen iets te schrijven over Van der Heijden en Nijmegen, maar de lezer heeft het al gemerkt: dat is onmogelijk.

Hoe concreet Van der Heijdens beschrijvingen van lokaties ook zijn, het gaat hem nooit om die plaatsen zelf. Intussen legt hij zelf verband tussen plaats en rivier aan de ene kant en het bestaan van zijn hoofdfiguur aan de andere kant.



Nijmegen, tijdens de revolutie - midden jaren '70

De positie die de stad Nijmegen in onze literatuur inneemt is altijd nogal half geweest. Het Nijmeegs dialect met zijn scherpe essen lijkt meer op het Arnhems en het Bemmels dan op de Limburgse en Brabantse streektalen, maar wie in de rest van Nederland over Arnhem spreekt, situeert die stad in het oosten en benoorden de rivieren, voor randstedelingen nog een béétje acceptabel eigen, terwijl Nijmegen in de hele natiewijde columnistiek, aangevoerd door Blokker en Komrij, beschouwd wordt als het rooms-rode bolwerk van het Zuiden.

Die faam moet de stad te danken hebben aan de tijd van de roomse emancipatie in '30 en '40 en de rode naweeën daarvan in de jaren '70,

want de historische sociogrammen van vóór 1925 laten zien dat Nijmegen toen allerminst een roomse en al evenmin - dus niet als bijvoorbeeld Groningen - een rode stad was. De intelligentsia van de negentiende eeuw was er Nederlands Hervormd of Gereformeerd, Doopsgezind of Remonstrant en ook de kleine burgers en arbeiders waren in meerderheid protestant. Het is de stichting van de Katholieke Universiteit in 1923 geweest die het reeds toegenomen katholicisme een push heeft gegeven. En het was, in de jaren '60 en '70, de jonge generatie die, brekend met dat geloof en niet minder met de autoriteit van de vaderen, in onverminderde afhankelijkheid een nieuw vaderbeeld zocht en jammer genoeg ook vond in Marx en Lenin. Daarin was Nijmegen niet uniek, maar, overigens weinig meer dan Amsterdam, wel fanatiek.

> ‘*...de meest noordelijke lokatie van het rooms-katholicisme dat zich in Europa uitstrekt van Brindisi tot Brest*’

Deze ontwikkeling heeft de stad veel kwaad gedaan. De bemoeizucht van op hol geslagen studenten met het lot van de arbeider en met name de vele werklozen in Nijmegen, uitte zich niet minder paternalistisch dan de wijze waarop zij zelf het gedrag van hun roomse ouders hadden ervaren. Het heeft ook niks geholpen.

De lof van het water

Nu is het eerste literaire werk dat aan Nijmegen een grote rol toebedeelt wél heel katholiek, maar toen het mirakelspel over Mariken werd opgevoerd, was er nu eenmaal niets anders dan deze vorm van christendom.

Nijmegen toont zich hier wat het thans in zekere zin weer is: de meest noordelijke lokatie van het rooms-katholicisme dat zich in Europa uitstrekt van Brindisi tot Brest.

Maar toen Nescio op 24 januari 1907 zijn stukje ‘Venloër Grensbode’ schreef, het oudste stukje dat hij zelf het publiceren waard vond, ontwaarde hij niks katholieks. Hij liet zijn uitvreter aan de waterkant mijmeren over het eindeloze stromen van de rivier en hij zou die mijmering opnemen in het slot van De Uitvreter, zijn meesterwerkje dat hij in 1910 voltooide en in 1918 publiceerde.

Maar Nescio zag wel wat anders. Prachtig is zijn formulering van de visie die zijn dichtertje heeft op het Nijmeegse stadsgezicht én op zijn kijk daarop:

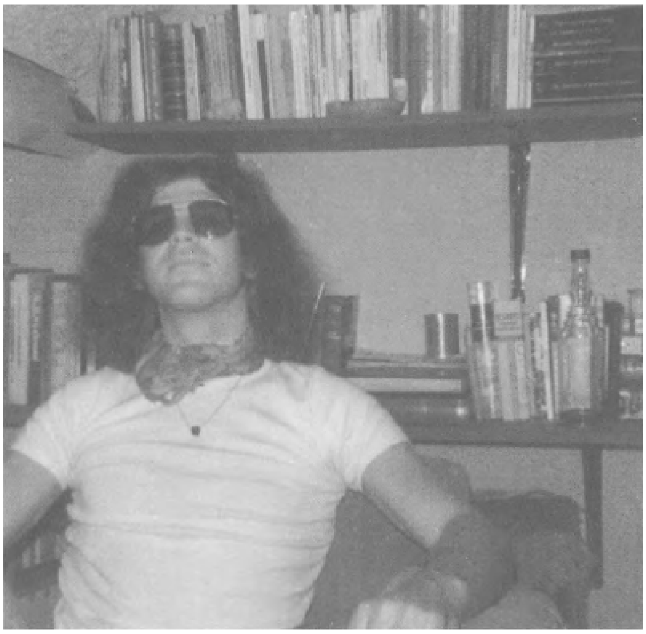
En uit 't water steeg de stad naar de blauwe lucht, de kade en de huizen en daarboven weer huizen, half of heel boven andere, met vele roode daken en ergens een kerk, groot, als een teeken voor God om z'n stad te herkennen en twee torens, die hoog en onmachtig zich rekten naar nog hooger. Zoo reikt een dichtertje uit de rivier zijner dichterlijkheid machtig en onmachtig naar God, die niet te zien komt achter de blauwe lucht. Toen moest 't dichtertje toch weer even lachen om 't wonder dat in zijn oogen was, die daar een monument van heerlijkheid zagen, terwijl er niets was dan veel hokken vol miezerig, nog niet eens Hollandsch, maar Geldersch kleinsteedsch leven.

De lof van het water en van het belendende landschap van heuvels en polders is ook door anderen gezongen. Guillaume van der Graft en Jan Wit dichtten erover, vaak

keren roomsheid en het verval van de benedenstad in hun verzen uit de jaren '50 terug. Van der Graft bijvoorbeeld: ‘Achter/ mij met hun tandstenen gevels/ huizen als een slecht gebit/ door de wolf van de oorlog.’

Frans Kellendonk, oud-Nijmegenaar, liet in *Bouwval* (1977) een andere kant van de stad zien, achter de façade van Waalkade en heuvel-

landschap, iets van de interne spanningen en de toenemende ontwrichting. Noud Bles combineert in *Barokjager* (1983) Nescio's ademloze bewondering voor het stadsbeeld met Kellendonks onvrede.



Nijmegen, ná de revlutie - midden jaren '70

Opstandig Nijmegen, de studentenbeweging en de Zeigelhoff-affaire zijn met weinig verbeeldingskracht, maar wel in al hun ‘Geldersch kleinsteedsche’ miezerigheid vereeuwigd in de roman *Sluitertijd* (1986) van Jan Stassen, en met weinig waargenomen meesterschap vlecht Frans Kusters door zijn vertellingen en korte prozastukjes zijn verbondenheid met de Keizer Karelstad.

A.F.Th. van der Heijden tenslotte wijdde in zijn oeuvre vele bladzijden aan het leven van zijn personages in de Nijmeegse omgeving, meer dan wie ook. Zijn ironiserende manier om met het marxistisch-leninistisch Nijmeegse tuig af te rekenen lijkt nog het meest op de subtiele grotesken die Kusters, Nijmeegs auteur bij uitstek, over deze periode van de vroege jaren zeventig heeft geschreven.

Van der Heijden en Nijmegen

Van der Heijdens epos-in-wording ‘De tandeloze tijd’ heeft als geen ander boek Nijmegen onder de aandacht van de hedendaagse literatuurlezer gebracht. Van der Heijden is op zijn grootst als hij over zijn Geldropse jaren schrijft en een beetje minder in zijn weergave van de Nijmeegse studentenjaren. Misschien komt dat wel omdat de hoofdstukken over Geldrop een goed evenwicht laten zien tussen binnen en buiten, terwijl de personages in Nijmegen een leven binnenshuis leiden, op studentenkamers waar het leven in zijn volheid van dag tot dag wordt uitgesteld. In totaal zo'n 400 bladzijden spelen in Nijmegen.

In de eerste vier hoofdstukken van *Vallende ouders* vertelt Albert over ‘het schandelijk leven’ dat hij en zijn vrienden tussen 1971 en 1976 in Nijmegen hebben geleid. Uit krotten en kamers tussen de Waal en het centrum zijn zij tenslotte

opgeklommen naar de hoogten tot bij de stenen hengst aan de ingang van het dorp Berg en Dal.

Er is een merkwaardige overeenkomst tussen de eenzijdige voorstelling van de stad aan de Waal en de monomane opvoeringen van dronkenschap die in dit, overigens later vertelde, *tweede* deel van de studentenjaren de gebeurtenissen beperkend bepalen. Nijmegen is hier zonder enige betrokkenheid - wat moet je ook? Binnenkamers met omgevallen bierflessen zijn overal hetzelfde - beperkt tot de lange strook, gevormd vanaf de Sint Maartenskliniek (‘De Halve Mantelkliniek’) over de Berg en Dalseweg, langs het roodstenen voormalige Canisius College, waar onze helden de pantoffels van Canisius uit de reliekschrijn in de huiskapel ontvreemden, naar de sociëteit Diogenes aan de Van Schaeck Mathonsingel vlak bij het station. Tot die as beperkt zich de beweging van het drietal, want: ‘De tijd moest liefst tandeloos aan me voorbijgaan’ verzucht Albert.

Opvallend is daarbij hoe beperkt de lokaties zijn die Van der Heijden gebruikt, opvallend althans voor zulk een omvangrijk werk, niet voor de techniek van de auteur: ook in Geldrop zijn de plaatsen waar de geschiedenis zich afspeelt op één hand te noemen.

De Nijmeegse lokaties zijn voornamelijk naast de genoemde strook in *De gevarendriehoek:* de studentenflats Hoogeveldt, het universiteitscomplex Heijendaal, het Filosofisch Instituut aan de Coehoornstraat en de Ahornstraat 11 in de wijk Hengstdal, waar Albert Egberts, bij mevrouw Bekkema, een souterrain bewoont. Dat wijst op een bewuste versmalling van wat Nijmegen als lokatie - ik zwijg over de mentaliteit - feitelijk is: ruim gebouwd, aan een rivier die bij Nescio eeuwigheidsgedachten wekte.

Geen rivier gezien

Nijmegen aan de voorbijgaande rivier representeert bij Van der Heijden de onbereikbaarheid van het leven. Schrijft hij. Maar het lijkt wel of hij de rivier eenvoudig niet gezien heeft. Wat bij andere schrijvers over Nijmegen bijna dominant is, laat Van der Heijden onaangeraakt. Het beperkt zich tot een abstract beeld: 'Terwijl de Waal maar door bleef stromen, meer zichzelf gelijk blijvend dan veranderend, brokkelde op zijn linkeroever de oude stad steeds verder af.' Albert toont zich even heel betrokken bij de afbraak van de Benedenstad:

> In alles behoudend, burgemeester en wethouders, behalve waar het de bebouwing betrof: in het slopen bleken ze uitermate progressief (...) Zo raakte de stad langzaam maar zeker naar lichaam en ziel uitgehold. Wat bleef was een dikke korst van doodse buitenwijken. Nijmegen binnenste buiten gekeerd. Geen wonder dat de katholieken er rood werden.' *(De gevarendriehoek*, blz. 306).

Ik heb tevergeefs gezocht naar een beeld van de rivier dat van doorleefde waarneming getuigt. Dat is, als men bedenkt dat ik de passage over de drie rivieren in de aanvang van dit artikel een 'kernpassage' noemde, op zijn minst merkwaardig. Maar het is ook tekenend voor de onmacht van de auteur, die, toen hij de autobiografische elementen van zijn opus verzamelde, waarschijnlijk wat anders had te doen dan de voorbijgaande rivier te observeren. Ik aarzel natuurlijk om dit (autobiografisch) argument in te brengen, maar het lijkt me toch dat de schrijver wat hij niet tenminste met zijn geestesoog heeft waargenomen, onmogelijk kan reproduceren. Zijn hoofdfiguur had althans andere dingen aan zijn hoofd toen hij in Nijmegen rondfietste en, later, -zwalkte.

Marxistische beroerten

Als Albert Egberts zich inschrijft voor de studie psychologie sleept hij zijn impotentie al met zich mee. Zijn stofvrije kamer in de Van der Duyn van Maasdamstraat in

Hatert geeft uitzicht op een blinde muur. Als hij zich na zijn eerste mislukte jaar - een mislukking die hij net zo goed aan de Marxistische Beroerten in Nijmegen kan wijten, als aan zijn eigen onvermogen - opnieuw aanmeldt ('Albert werd teruggevoerd naar de wereld van zijn impotentie' staat er, *De gevarendriehoek*, blz. 295), trekt hij in bij mevrouw Bekkema, de Friezin die in scheiding ligt, en huist aan de Ahornstraat 11 in Hengstdal eerst op een klein kamertje en vervolgens in een vochtig, somber en ijskoud souterrain.

> '*Van alle betrokkenen bleef Conrad B. Huygens het langst in bed op de revolutie liggen wachten*'

De studie betekent een terzijde staan van de Marxistische Beroerten en hun naweeën, waarin ene Conrad B.

Huygens - prachtige, satirische typering van Hugues C. Boekraad - met zijn uitgeverijtje De Ster (lees: SUN of Socialistische Uitgeverij Nijmegen) de toon aangeeft ('Van alle betrokkenen bleef Conrad B. Huygens het langst in bed op de revolutie liggen wachten', p. 313**).** Het 'gelaarsd marxisme' heeft het voor het zeggen en sleept als het moet burgerlijk-eigenwijze docenten weg vanachter de katheder. Maar Albert heeft andere zaken aan zijn hoofd: zijn fascinatie voor Milli Händel, en zijn impotentie. Door Milli krijgt hij weer te maken met een ander slag studenten, het rechtenvolkje, 'zonder uitzondering linkshandige aftrekkers, met een bazige hospita, door hun vaders zelfs aangesteld, aan de Burghardt van den Berghstraat of de Wilhelminasingel of nog weer ergens anders... die alleen maar in verenigingsverband konden gedijen' *(De gevarendriehoek*, p. 341).

Een voor de filosofiestudent belangrijke lokatie is het Albertinum, 'een dominicanenklooster in de schaduw van het Hoogeveldt' (blz. 349) - wat het ook letterlijk is -, waar hij college krijgt van dr. Klaas Böhmer-Boudoir, romannaam voor (thans prof.) dr. (Kees) Struyker Boudier, een man die zich genadeloos scherp vereeuwigd mag weten door de kritische beschrijving van de auteur op pp. 350-351. Maar Milli, die hij buiten ontwaart, juist wanneer hij met de docent in debat is gegaan, is weer belangrijker en: 'Hij zou nooit meer naar een college van Böhmer Boudoir gaan.' *(De gevarendriehoek*, blz. 352).

Lokaties en emoties

Uit *Vallende ouders* is mij sterk bijgebleven de lokatie die Albert Egberts en zijn vriend Thjum in de vroege herfst van 1974 betrekken, een tweede huis van de in Berg en Dal wonende directeur Schwantje van een grote fabriek in Oss. 'Ofschoon altijd nog lager dan de directeur van de Big-B-Oss woonden we hoger dan ooit voorheen. We waren, op zijn uitnodiging nog wel, omhoog komen klauteren uit de stad; dank zij hem hadden we ons eindelijk kunnen opwerken uit jarenlange kamertjesellende. Thjum had een hele poos een krot in de benedenstad bewoond, met geen ander stromend water dan dat van de Waal die beneden zijn raam voorbijging - langzaam en statig, als een begrafenisstoet. "Ik woon fantastisch," zei hij altijd. "Ik heb geen twee keer hetzelfde uitzicht."' (p. 12)

De nieuwe lokatie vergt wel inspanning en wie met Nijmegen vertrouwd is, herkent hier een interessante ervaring. Je kunt er feitelijk geen fietstocht ondernemen of je krijgt te maken met stijging en verval. Van der Heijden geeft er een goed voorbeeld van en zijn weergave van de werkelijkheid is zeer letterlijk en zeer precies, maar tegelijkertijd verbindt hij aan zijn beschrijvingen de emoties die de lokaties oproepen.

> Hoe hoog en riant we eigenlijk woonden werd 's avonds pas goed duidelijk, zo tegen middernacht, als we op de fiets klommen om ons 'beneden' nog net voor sluitingstijd van de cafés vol te laten lopen. We stelden het vertrek zo lang mogelijk uit, om dan zonder te hoeven trappen op topsnelheid die lange, lange Berg en Dalseweg af te suizen. ...Zzt!... de Rijksinrichting Voor Meisjes voorbij: vlaag van verlangen... Zzzttt!... voorbij het 'rechtse' café De Keizerskroon, waar Thjums broertjes zaten te hijsen: vlaag van

> minachting... En zzt! zztt! zzztt! ging het in vlagen van haat langs de langgerekte gevel van het Canisiuscollege, waar Thjum - intern - zijn gymnasiumtijd had doorgebracht, en waar hij, zoals hij in het voorbijgaan vaak buiten adem schreeuwde, 'nog een rekening te vereffenen' had... Alles lieten we achter ons.' *(Vallende ouders*, p. 15)

De wereld van de impotentie

Maar Nijmegen is niet lokatie alleen, Nijmegen representeert voor Albert Egberts een wereld die hem herinnert aan zijn grootste zorg: 'Naarmate hij Nijmegen naderde groeide nog een andere beklemming. Ongeveer ter hoogte van Oss moest de trein de vuile roetwolk van zijn angsten binnengereden zijn, die daar vanaf mei in het landschap was blijven hangen. Ze spoorden wel degelijk op de stad van het vorige studiejaar af... Albert werd

teruggevoerd naar de wereld van de impotentie. Nog even en hij zou weer oog in oog staan met alles wat hoon en spot wist uit te drukken: huizen, pleinen, verkeersborden, mensen, bloembakken...' *(De Gevarendriehoek*, p. 295) Zo'n beeld is naturalistisch in de zin waarin Emile Zola kon spreken van de buik van Parijs. Maarten van Buuren heeft in zijn dissertatie laten zien hoe Zola lokaties personifieert. Van der Heijden doet dat ook. Met Nijmegen heeft hij niet veel op, zoals uit het voorgaande bleek. Ook in *De Sandwich* is het een oord van dood en stilstand. Karine Palinckx reist er met opzet heen om een einde aan haar leven te maken. Ze gaat op bedevaart langs alle plaatsen waar ze gewoond heeft, 'om ten slotte te eindigen in Nijmegen, waar ze haar opleiding had gekregen. Lagen daar haar gelukkigste jaren? Of juist haar ongelukkigste? In het Kronenburgerpark sleepte Karine een damesfiets, op slot maar nergens aan vastgeklonken, naar een boom waarvan de onderste takken niet te hoog waren. Ze zette hem tegen de stam, stapte van de trapper in de wig van het frame, en waagde de grote opstap naar het zadel. Zoals ze die kale boom omarmde, zo had ze altijd de wereld omarmd: houterig en ongelukkig. (...) Om ons te bereiken moest ze heel stil worden, heel roerloos en zwaar, haar benen mochten haar niet meer kunnen dragen.' (p. 104).

Jammer dat de auteur nog een vriend uit zijn jeugd ten grave had te dragen. Het verhaal had hier beter kunnen eindigen, want de andere dode krijgt ook door het vervolg geen contouren. Maar alweer ga ik buiten mijn boekje. De beelden die Van der Heijden van Nijmegen schildert komen tot in dit laatste fragment overeen met zijn lokatieshiërarchie, vastgelegd in *De slag om de Blauwbrug*. Het is er, kortgezegd, een dooie boel. Volgens Van der Heijden dan; ik bedoel niet de auteur, maar de verteller.

'De schaar is een mes waar de bliksem in is geslagen' - illustratie: Leo Eland

Jaap Goedegebuure

Jeuk in een afgezet been

Over het illusoire van de werkelijkheid in 'De tandeloze tijd'

Is 'De tandeloze tijd' een cyclus waarin Van der Heijden de werkelijkheid van de jaren vijftig tot en met de jaren tachtig zo getrouw mogelijk probeert weer te geven? Vele critici menen van wel. Maar hoe realistisch is het werk van een schrijver die de historische werkelijkheid beschouwt als een chaotische, vormeloze vuilnisbelt, terwijl zijn boeken daarover een zinvolle samenhang vertonen? Jaap Goedegebuure over een werkelijkheid die meer dan realistisch is.

In *De slag om de Blauwbrug*, de proloog van de romancyclus 'De tandeloze tijd', introduceert verteller-hoofdfiguur Albert Egberts het personage Baruch D. Kirschenbaum, een Amerikaanse kunstverzamelaar die 'even ruim in het geld als in zijn vet' zit. Van der Heijdens *working class hero* beijvert zich enige tijd met het zoeken naar de bewaarplaats van Jan Steens schilderij *Samson en Delila*, en zo komt hij terecht bij deze steenrijke verzamelaar, die de States al sinds lang de rug heeft toegekeerd en domicilie houdt in het Haagse. Kirschenbaum blijkt van mening te zijn dat de Hollandse genreschilder het bijbelverhaal heeft aangegrepen om het castratiemotief te verbeelden. Het motief van de schaar die zich dreigend in de richting van Samsons haardos beweegt, wordt door hem psychoanalytisch geduid. 'Freud zou natuurlijk opperen dat de kapper hun beider zoon is... Zoals je hoort, *young man*, niet alleen Sophocles schreef om het werk van de grote Wener te illustreren.'

Een groot kenner van de eigentijdse Nederlandse literatuur sprak tegenover mij het vermoeden uit dat Kirschenbaum wel eens een karikaturaal aangezette verschijning van Van der Heijdens mentor Nooteboom zou kunnen zijn. Dit komisch aandoende karakter figureert als 'het type Amerikaan dat geen enkele intellectuele terughoudendheid kent, zich vrij associërend bedient van wat bijeengesprokkelde kennis omtrent de Westerse cultuur, Darwin en Freud en Marx en Nietzsche in één adem noemt, en nooit ook maar een seconde aarzelt met het uit de lucht grijpen van een hypothese.'

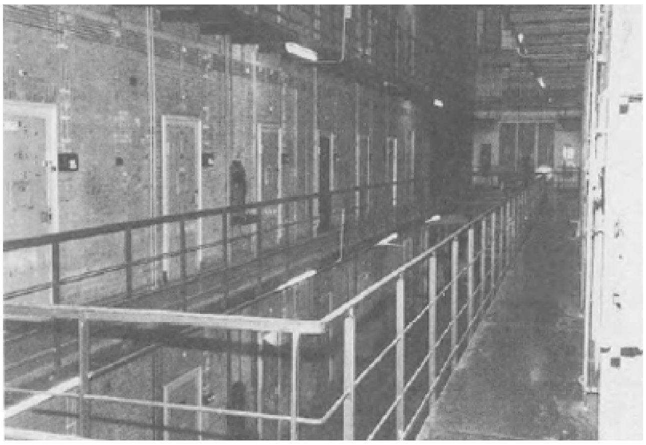
Kirschenbaum en Nooteboom hebben zich laten kennen als erudiete dilettanten, een type dat hier is neergezet volgens de regels van de groteske vertekeningskunst. Maar dat wil nog niet zeggen dat het model daarmee totaal belachelijk wordt gemaakt. De verteller zelf neemt al meteen gas terug: 'Het sympathieke verschil bij mijn gastheer zat 'm in het satanisch plezier dat hij had in zijn eigen gemanipuleer. Hij parodieerde de eigen soort, en had er lol in. Ik mocht hem wel.'

Aanvankelijk zag ik wel iets in de suggestie dat Nooteboom hier tussen de coulissen zichtbaar wordt. Maar ik was te gretig, naar al gauw bleek. Enkele maanden later stuitte ik op de echte Baruch D. Kirschenbaum. Hij bleek de auteur van *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*. Een reproductie van *Samson en Delila* siert het stofomslag van deze in 1977 gepubliceerde monografie.

Over castratie-angst, het verschil tussen antieke knijpscharen en het modernere scharniermodel, en andere preoccupaties van de romanfiguur is in deze studie geen

woord te vinden. Het enige punt waarop Van der Heijden zich aan de werkelijkheid heeft geconformeerd is de bewaarplaats van het schilderij: *Samson en Delila* bevindt zich inderdaad in een particuliere collectie. De Kirschenbaum van vlees en bloed heeft het schilderij echter niet in zijn bezit, maar analyseert het slechts, al is het dan niet zo freudiaans als Albert Egberts ons wil laten geloven.

De anekdote is exemplarisch voor Van der Heijdens manier van werken. De door hem beschreven werkelijkheid blijkt heel dicht tegen de bestaande realiteit aan te liggen, zonder daar mee overeen te komen. Nu geldt dat verschil natuurlijk voor alle verhalen en berichten over de werkelijkheid, maar bij Van der Heijden is het veel scherper gemarkeerd door de stijl en het compositorisch arrangement waarmee de wereld wordt 'gepoëtiseerd', om met Novalis te spreken.



De oostelijke vleugel van het voormalig HvB II aan de Havenstraat, gefotografeerd vanuit werkcel 1.0.11 van A.F.Th. van der Heijden

Waarschijnlijk - ik heb het hem niet gevraagd, maar het lijkt me heel plausibel - is de auteur van 'De tandeloze tijd' net als ik op de studie over Jan Steen gestoten, en werd hij geïmponeerd door de naam van de auteur, die in Nederlandse oren haast te mooi klinkt om waar te zijn. Alleen helden uit de stripverhalen van Martin Toonder of de romans van Céline heten zo. Aan de toch al licht karikaturale en groteske sfeer van Van der Heijdens romanuniversum voegt de nomenclatuur een werkzaam bestanddeel toe. Bovendien - en dat is niet zonder belang voor de proloog van een romanreeks die introducerend van aard is, en dus alvast allerlei touwtjes aan elkaar moet knopen terwille van een lezer die het donkere bos van een duizend pagina's lange *roman fleuve* wordt ingestuurd - biedt de onmiskenbaar joodse herkomst van de naam Kirschenbaum de kans om Thjums vader August Schwantje van enige achtergrond te voorzien. Ons kent ons. Tenslotte is er dan ook nog de mogelijkheid het door Jan Steen benutte motief van de schaar (in de hele romancyclus zo nadrukkelijk met de angst voor castratie en impotentie verbonden!) in de proloog te betrekken. En dat allemaal dankzij een simpele bibliografische verwijzing van kunsthistorische aard.

Een realistische tijdsroman?

Is Van der Heijden een romancier die de werkelijkheid even getrouw probeert te beschrijven als een eeuw eerder de naturalisten uit de school van Zola? Is 'De tandeloze tijd' net als de grote *Rougon-Macquart* cyclus een spiegel van enkele decennia maatschappijgeschiedenis? Vele critici hebben het bij de verschijning van *De slag om de Blauwbrug* en *Vallende ouders* beweerd, en minstens één geschiedschrijver van de hedendaagse letterkunde heeft het hen nagezegd. Ton Anbeek roemt de virtuositeit waarmee 'een jeugd in Geldrop, een studententijd in

Nijmegen en een junkieleven in Amsterdam worden opgeroepen', daar nog aan toevoegend dat 'De tandeloze tijd' de vitaliteit van de realistische traditie onderstreept. Weliswaar tekent hij in een noot aan dat de wending naar het realisme evengoed als 'oppervlakteverschijnsel' valt te beschouwen, maar het lijkt duidelijk waar zijn voorkeur ligt.

Anders dan Anbeek ben ik van mening dat het werkelijkheidsgehalte van Albert Egberts' levensverhaal tamelijk gering is, en dat er evenmin gesproken kan worden van een representatief beeld dat een hele generatie omvat. Ik zal dat verduidelijken aan de hand van een passage uit *Vallende ouders*. De verteller haalt er herinneringen op aan zijn jaren als Nijmeegse kroegtijger, en concentreert zich op de donderdagmiddagen in café De Tempelier. Op dat moment in de week

is het etablissement een trefpunt voor meisjes die net hun werkloosheidsuitkering hadden geïncasseerd. Albert toont zich getroffen door hun uiterlijke verschijning.

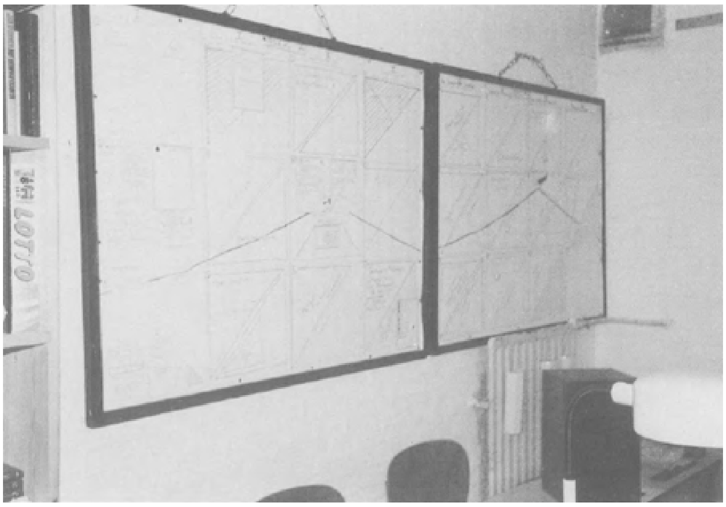
> Ze waren bijna allemaal zo'n beetje van hetzelfde type: henna geverfd haar, lange bellen in de oren, geur van patchouli erachter, gekleed in lange jurken en naar wierook riekende bontmanteltjes waarvan ze de revers onder de kin met de linkerhand dicht hielden terwijl de rechterhand een of meer honden aan de lijn had... 't Begon bij de meisjes steeds meer in de mode te raken zich door verscheidene van die dieren tegelijk, en dan nog liefst van hetzelfde ras, te laten voorttrekken. Drie of vier werd al heel normaal gevonden: hoe groter span, des te meer aanzien. Het ras dat in trek was wisselde van seizoen tot seizoen. Nu eens kleine keffertjes met rode strikjes in het haar; dan weer grote, trage honden, net als hun bazinnen in dikke bontmantels gehuld en met diep in de ogen getrokken ijsmutsen waar ze net onderuit konden kijken. Hoe ze hun afgedankte honden kwijtraakten was een raadsel waar ik me maar niet al te zeer in verdiepte.
>
> De meisjes die met de luide stap van hun hoge hakken de hal doorkruisten, hingen bij wijze van tegenwicht voor hun span altijd wat achterover, alsof ze een helling afdaalden. En zo was het eigenlijk ook, want achter hun rug liepen de straten van de stad omhoog en op weg naar de balie bewogen ze zich in de richting van het laagst gelegen deel van de hele omtrek: de rivier. De honden wisten de weg; 't was ook hun dagje uit.
> Ik ging met Spokie [Alberts zusje, J.G.] wel eens bij zo iemand op de thee. Wat me opviel was hun gecultiveerde traagheid, de absolute afwezigheid van elke vorm van haast: elke handeling mocht zich eindeloos uitrekken in de tijd. Ze konden voor alles ‘hun gemak nemen’. Ik vroeg me af of het hun leven langer maakte of juist korter. Ik benijdde ze om de rust waarmee ze voor de spiegel hun *eyeliner* trokken, de nauwkeurigheid waarmee een hasjsigaret werd klaargemaakt - terwijl op het komfoor in de hoek het theewater verkookte. Ik verkneukelde me bij de aanblik van hun inertie, die me tot in m'n diepste wezen aansprak. Nee, dit was geen generatie vrouwen die het moeilijk had met z'n werkloosheid. Ze waren ook nog nooit aan de arbeid geraakt... Ze vormden een slecht voorbeeld voor de deining die ik in mijn leven wilde aanbrengen.

‘*Zoals Odysseus werd verlokt door de Sirenen en in de ban geslagen door Circe, zo wordt Albert Egberts gefascineerd door de Nijmeegse steuntreksters*’

Wie de realistische inslag van dit fragment wil aantonen, lijkt het gemakkelijk te hebben. Gezien vanuit het vertelheden anno 1980 zal het hier opgeroepen beeld van de vroege jaren zeventig wel overeenstemmen met de herinneringen van de meeste betrokkenen en met de geschiedenissen die er inmiddels aan zijn gewijd. Maar wie zo kijkt, gaat af op de pittoreske details en de vaardig aangebrachte *couleur locale*, en ziet voorbij aan de alweer groteske effecten die Van der Heijden najaagt. Al die werkloze meisjes die drie of vier honden houden, is dat niet overdreven? Zeker, maar

daar moet aan worden toegevoegd dat de chargering juist dient om de realiteitsillusie bij voorbaat onschadelijk te maken.

De meisjes dienen als een symbolisch figurantenkoor dat de achtergrond vormt van Alberts toenemende hang naar indolentie, lethargie, ‘leven in de breedte’. De vraag of een dergelijke passiviteit het leven langer dan wel korter maakt is een retorische: zoals Odysseus werd verlokt door de Sirenen en in de ban geslagen door Circe, zo wordt Albert Egberts gefascineerd door de Nijmeegse steuntreksters. ‘Ze vormden een slecht voorbeeld voor de deining die ik in mijn leven wilde brengen’: die zin spreekt boekdelen.



Het schema voor De gevarendriehoek in werkcel 1.0.11 van het voormalige HvB aan de Havenstraat (voorjaar '84)

Er is nog een zinsnede die aandacht verdient, nu er een betekenis in oplicht die uitstijgt boven een directe verwijzing naar de werkelijkheid. In de tweede alinea van het geciteerde fragment beschrijft de verteller hoe de meisjes zich eigenlijk maar in één richting kunnen voortbewegen: naar het laagste deel van de stad, daar waar de rivier stroomt. Het is de Waal, die volgens een eerdere mededeling in *De slag om de Blauwbrug* het aan Albert voorbijgaande leven verbeeldt, net zoals de Dommel de stilstand en de Amstel de dood symboliseren. Door de meisjes te volgen wordt onze held geconfronteerd met het inzicht dat het ware leven zich elders bevindt.

De verdichting van anekdotische details uit de werkelijkheid, de symbolische dimensie van situaties en personages, en de groteske vertekening van een en ander verlenen Van der Heijdens romanuniversum eerder mythische dan realistische trekken. Zijn acteurs verhouden zich tot de figuranten van het reële toneel anno 1970 als de helden van Homerus tot de archaïsche krijgers voor de muren van een of ander historisch Troje. Net als de homerische heldenzangen is Van der Heijdens epiek doortrokken van een muzikale inslag: telkens terugkerende motieven (zoals het beeld van de drie rivieren) fungeren als een refrein dat de lezer er geleidelijk toe brengt de compositie als een zinvol geheel op te vatten.

Poëticale debatten

De tandeloze tijd' hoort bij het solipsistische proza, waarin de subjectieve belevingswereld van het personage vorm krijgt met behulp van requisieten die aan de feitelijke realiteit zijn ontleend zonder dat ze de tekst daarmee ook tot een realistisch genrestukje maken. Die keuze wordt verantwoord in de tekst zelf, zoals te illustreren valt aan de hand van gesprekken tussen Albert en zijn vrienden over aard en functie van kunst.

Felix Boezaardt, beeldhouwer van beroep, is een tamelijk kras realisme toegedaan. Zijn ideeën hebben wel wat weg van de esthetica die omstreeks 1965 door de aanhangers van de Nulbeweging en De Nieuwe Stijl werd gepraktiseerd. Felix meent dat de werkelijkheid zo dicht benaderd dient worden dat de kunst op den duur overbodig wordt. Blijkens de beschrijving van een van zijn creaties is hij de conceptuele richting toegedaan. ‘Een stuk rails van de Nederlandse Spoorwegen met aansluitend een stuk van afwijkende breedte... Titel: *Links en rechts van het IJzeren Gordijn of De ontmoeting van Oost en West*.’ Thjum daarentegen brengt een scherpe scheiding aan tussen verbeelding en werkelijkheid. Hij werpt Felix tegen ‘dat de kunst zijn eigen kermis moet zien te vestigen - pal tegenover de realiteit.’

> ‘*Net als zijn alter ego beschouwt Van der Heijden de werkelijkheid als een mijn waaruit de ruwe verhaalstof afkomstig is*’

Alberts standpunt - het is natuurlijk geen wonder nu hij *der dritte im Bunde* vertegenwoordigt - markeert het redelijke midden tussen werkelijkheidsgetrouw realisme en wereldvreemd symbolisme. Discussiërend met Thjum zegt hij er van uit te gaan ‘dat je alles wat je aan armzaligs en rottigs op je weg tegenkomt, en waar je niet omheen kunt, achteraf moet kunnen omsmeden, omsmelten tot iets moois, dat tegelijkertijd - verhevigd - de herinnering aan de gruwel in zich bergt. Dat is mijn manier van zien... Als je me daarom per se een dichter wilt noemen, ga je gang. Ik zet er geen letter van op papier... Zo probeer ik de daden van mijn vader in een zodanig licht te manoeuvreren, dat ze hun diepere, geheime betekenis verraden, en ze hun volstrekte nutteloosheid verliezen. Ze louter realistisch bezien zou betekenen hun absurditeit en zinloosheid benadrukken.’

Net als zijn alter ego beschouwt Van der Heijden de werkelijkheid als een mijn waaruit de ruwe verhaalstof afkomstig is. De schrijver kan niet volstaan met het presenteren van de stukken en brokken. Uit zijn arrangement moet een betekenis spreken die pas zichtbaar kan worden nadat al het overtollige gruis is verdwenen, en nadat er terdege gepolijst en geschaafd is. Merkwaardig is wel, dat wat voor de auteur doorgaans een werk van bloed, zweet en tranen pleegt te zijn, voor de verteller een louter denkbeeldige constructie blijft. In het zojuist geciteerde fragment zegt Albert nadrukkelijk dat er van zijn fantasieën geen letter op papier zal komen. Ongetwijfeld hangt het dédain voor concrete resultaten samen met zijn hang naar het ‘leven in de breedte’.

Materiële opbrengst is voor Albert irrelevant nu hij een veel reëler beloning ziet in de verlenging van het leven met behulp van de keten der associaties. Hier betreden we de imaginaire utopie van het bewuste nietsdoen, een ideële ruimte waarin de tijd zich vanzelf uitbreidt. ‘Zo'n veertig dagen telde juni en elk van die veertig was een

Wiederkehr des Gleichen. Zelfs dat de eerste twintig lengden, en het tweede twintigtal kromp, viel niet op. Deze junimaand vormde in zijn geheel 'een langste dag'.

‘Behalve diep in die dag kijken deed ik eigenlijk niets. In plaats van snelle indrukken in zich op

te nemen hebben mijn zinnen veertig dagen lang als een camera naar die ene volmaakte dag opengestaan en het resultaat, zie ik nu, is verbluffend. De schaduwen van de tuin blijken scherper afgedrukt dan ze in werkelijkheid ooit geweest kunnen zijn. In het zonlicht, onwaarachtig fel, schittert het zand van de bloemperkjes als suiker. Niets beweegt - geen blaadje, niets. Ook die hele kleine witte vlinders, normaal wonderen van beweeglijkheid, hangen roerloos als bloesem tussen de struiken. De coniferen vormen massieve rotskegels. Aan de lijn drie of vier vereeuwigde wasknijpers... Een gaaf daguerrotype.'

'*De essentie van een man teruggebracht tot een enkel woord*'

Taal als (her)scheppend medium

De taal speelt binnen Van der Heijdens impliciete poëtica een belangrijke rol. Een illustratief voorbeeld is te vinden in *De gevarendriehoek*, het tweede deel van 'De tandeloze tijd'. Pagina's lang gaat van der Heijden hier in op de moeilijke verhouding tussen zijn held en diens vader. Schijnbaar nietige en triviale details uit hun beider *petite histoire* krijgen door de concentratie op het gebezigde idioom een meerwaarde die het realisme ver te buiten gaat.

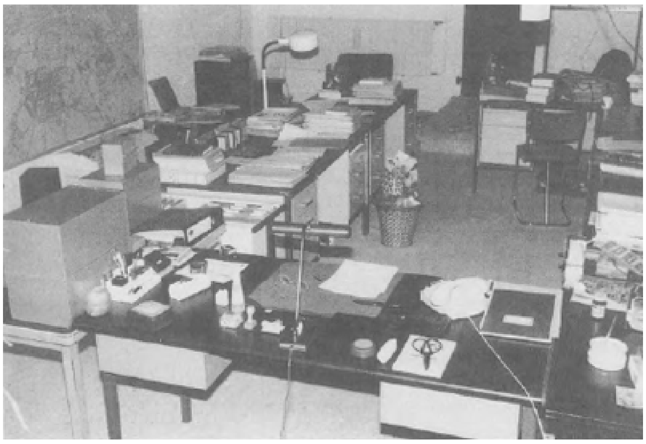
De ladder waarlangs Egberts sr. in beschonken staat omhoog klimt, teneinde stiekem door het slaapkamerraam van zijn zoon naar binnen te kunnen klimmen, heet op z'n Brabants een 'leer'. Albert denkt dat het ding zijn naam heeft ontleend aan de omstandigheid dat zijn vader hem 'een lesje wil leren', nu hij zelf zo 'hardleers' is. Een nog mooier voorbeeld levert het woord 'kniep', gebruikt voor het mes waarmee de huistiran zijn schrikbewind uitoefent. 'In dat 'kniep' van hem was alles samengebald wat nog van hem restte. Het betekende knijp, kroeg en knip (de huishoudbeurs, waarin hij zijn zakken kwam vullen om meer drank te kunnen kopen), en nogmaals knip, maar dan in de betekenis van nachtslot (dat niet dicht mocht, anders trapte hij de ruiten in), en tenslotte het knipmes waarmee hij zijn vrouw en kinderen bedreigde. De essentie van een man teruggebracht tot een enkel woord.'

Hoe regionaal bepaald een passage als deze ook lijkt, de dialectologische uitweidingen zijn ondergeschikt gemaakt aan de eisen die door stijl en compositie aan het materiaal worden gesteld. De inzet van *De gevarendriehoek* is in dit opzicht exemplarisch. We zijn er getuige van hoe Albert Egberts bij zijn ouders inwoont en zich voorbereidt op het kandidaatsexamen in de wijsbegeerte. De geometrische figuren van beroemde mathematici als Euclides, Lobachevsky en Riemann weerklinken in zijn gepijnigde hersens als triangels die 'nu eens lieflijk tingelden en dan weer als een vlijmscherp mes door me heen sneden'. In de ban van deze gewaarwordingen gaat Albert op weg naar 'de Hulst', 'een driehoekig deel van Geldrop, gevormd door het twee aan twee kruisen van een weg, een spoorlijn en een kanaal.' Deze plek, waar hij van zijn derde jaar tot zijn zesde jaar heeft gewoond, strekt zich in zijn geheugen uit over vele honderden meters. Maar wanneer hij na zoveel jaar terugkomt is er nog slechts een vuilnisbelt terug te vinden. De wegen en

het water, ooit een natuurlijke grens tussen het paradijs van een gelukkige jeugd en de boze buitenwereld, omringen nog slechts de puinhopen van het verleden.

Nadat hij van dit uitstapje is teruggkeerd in de ouderlijke woning, verzinkt Albert boven een stafkaart van Geldrop in gepeins. Manipulerend met middelloodlijnen in een wereld van papier en fantasie reconstrueert hij het beschermde domein van zijn jeugdjaren zoals hij zich dat meent te herinneren. Al zoekende groeit hij in de rol van de romanschrijver die op vergelijkbare manier het verleden oproept uit zijn herinneringen. Het resultaat van dit proces is dat 'de Hulst', het driehoekig stukje

grond dat Alberts land van herkomst vertegenwoordigt, wordt losgemaakt uit de werkelijkheid en onder jurisdictie van de verbeelding komt te staan.



Werkkamer in souterrain. Kloveniersburgwal, voorjaar '85

Het associatieve leven in de breedte zuigt de sfeer van langvervlogen zomers op. ‘De lucht hing vol zware geuren: van het gras verdrogend tot hooi... van de duiven die weeïg riekten en zinnelijk loom koerden in hun paalwoning, waaruit wit pluis eindeloos vertraagd op de aarde daalde... Insekten neurieden achter de heggen. Alles klonk en rook even aanmoedigend.’ Hier, in het ‘stroom’-gebied van het slaperige riviertje de Dommel, is de tijd opgeheven en kan de ruimte zich met behulp van de verbeelding ongehinderd uitbreiden. Als een duidelijk signaal voor de grensoverschrijding die heeft plaatsgevonden is het vertellende ik teruggetreden achter zijn zoveel jongere ik, de zesjarige Albert Egberts, over wie vanaf nu in de derde persoon enkelvoud wordt bericht.

De sandwichformule

De korte roman *De sandwich* die Van der Heijden in 1986 publiceerde als een soort van interludium tussen *De gevarendriehoek* en *Advocaat van de hanen* maakt een veel autobiografischer en dus ook veel realistischer indruk dan de tot dan toe verschenen delen van ‘De tandeloze tijd’, om maar te zwijgen van het sprookjesachtige *Het leven uit een dag* dat in 1988 werd gepubliceerd. Maar ook hier bedriegt de schijn.

Twee sterfgevallen in de naaste omgeving van Adriën, zoals de verteller zich hier noemt, worden aanleiding tot een reeks bespiegelingen over de tweeëenheid van dood en leven, die een afspiegeling te zien geeft van de antithese kunst-werkelijkheid. In Adriëns ogen geeft de dood structuur aan alles wat zich in een vormeloze stroom voortbeweegt. ‘De dood gaf met terugwerkende kracht zin en betekenis aan wat alleen maar chaos en schijnorde was, en gedroeg zich daarmee als een kunstenaar.’

Het gecombineerde levensbericht van de overleden vriend en vriendin krijgt nu het karakter van een literaire schepping, die de twee een ‘geschiedenis’ en dus ook een denkbeeldig ‘hiernamaals’ verschaft. Want, zo redeneert Adriën, wie overlijdt zonder sporen in het geheugen van de anderen achter te laten, mag met recht dood heten. De nabestaande heeft de plicht het oude, afgeworpen leven verder te dragen,

‘ongeveer zoals een vrouw nieuw leven draagt.’ Deze parallel accentueert een traditioneel-romantische opvatting waarbij Van der Heijden zich aansluit: hij ziet het schrijven als een biologisch proces en de literatuur als een ‘onstoffelijk organisme’.

De dood verschijnt hier met een Januskop. Aan de ene kant brengt hij een verstening teweeg, aan de andere kant kenmerkt hij zich door creativiteit en dus ook door een nieuw, zij het heel ander soort van leven. Deze tegenstelling wordt volgens de sandwichformule van een paradoxale metaforiek opgelost. Van der Heij-

den maakt de creatieve kant van het sterven los van de lijfelijke dood. In het laatste geval moeten de lichaamsopeningen van het lijk worden dichtgestopt 'ten einde de gestolde vorm van het organisme nog een dag of wat te behouden.' Tegenover deze desintegratie staat de (her)schepping:

> In het geval van iemands onstoffelijk leven, eenmaal gestremd, was er daarentegen baat bij - wilde het met terugwerkende kracht tot een organisme worden - de openingen, de kieren, de spuigaten wijd open te laten, om zo veel mogelijk overtolligs, zo veel mogelijk afval te laten ontsnappen. Alleen zo kon je, na iemands sterven, zijn leven lezen als een voltooide roman, als een boek waaruit al het overbodige was weggesneden, en waarin alles met alles samenhing.
> De dood gaf met terugwerkende kracht zin en betekenis aan wat alleen maar chaos en schijnorde was, en gedroeg zich daarmee als een kunstenaar. Over Michelangelo kon de dood zeggen: ik heb zijn leven doen stollen tot een brok marmer, en daaruit mag de wereld het definitieve *beeld* van zijn leven bevrijden.

Traditie

De verwijzing naar Michelangelo verraadt hoezeer Van der Heijden als schrijver geworteld is in de neo-platonische en symbolistische traditie. Het beeld van de werkelijkheid zit in diezelfde werkelijkheid gevangen, en moet worden bevrijd, dat wil zeggen: worden ontdaan van alle overbodige details die een realistisch ingesteld verteller ter wille van de authenticiteit zou behouden. Zin en betekenis zijn een kwestie van stijl, compositie, arrangement.

Zo zijn we via een omweg weer terug bij de opvattingen van Albert Egberts die de handelingen van zijn vader in hun zinvolheid wil laten zien, en daarom boven het historie geworden beeld van een eenmalige werkelijkheid uittilt. We zagen al hoe belangrijk de rol van de taal daarbij is. Woorden dienen als bezweringsformules die het verleden keer op keer terug kunnen roepen. *De sandwich* bevat een fragment waarin verstening en herschepping samengaan. De kleine Adriën heeft als kleuter een zeker meesterschap bereikt in het ophouden van zijn ontlasting. Deze geforceerde constipatie is de tegenhanger van het vermogen herinneringen te reactiveren. 'Het genot herinneringsbeelden vast te houden, niet prijs te geven aan het riool van de verleden tijd, werd intenser door het dichtsnoeren van die elastische ring tussen mijn dijen.'

De drang om aan het verleden te beklijven wordt in 'De tandeloze tijd' met minstens zo veel ambivalentie bezien als het leven in de breedte waar Albert Egberts naar streeft. De kreeftegang is creatief vanwege het omvormen van de herinneringen, maar statisch en passief vanwege het voorbijzien aan heden en toekomst. Wie op zoekt blijft naar de verloren tijd, gedraagt zich als de invalide die een voortdurende jeuk voelt in zijn afgezette been. Het is Alberts vriend Thjum die dit besef verwoordt. 'Laten we er niet omheen draaien, met onze houten poot als passerpunt: we zijn het

verleden zelf. Hoe meer er van ons gesnoeid wordt, des te meer torsen we mee. We worden minder en tegelijk worden we meer.' Herinnering als het wezen van de menselijke conditie: 'Ik herinner me, dus ik besta.' Met die variant op het cartesiaanse *cogito ergo sum* besluit Thjum zijn tirade.

Die woorden doen denken aan de overwegingen van Inni Wintrop, de buitenstaander-dilettant uit Cees Nootebooms 'tijdsroman' *Rituelen*. Dit karakter hoort tot 'die mensen die de tijd die ze op aarde hebben doorgebracht als een amorfe massa achter zich aanslepen.' Maar wat in Inni Wintrops beleving vormeloos en chaotisch blijft, wordt door Albert Egberts en zijn geestelijke vader getransformeerd tot het besloten geheel van een cyclus waarin het heden het betekenisvolle perspectief verkrijgt van een artistiek verrijkt verleden.

Jan Brands
Anders dan de anderen

'De tandeloze tijd' wordt veelal beschouwd als een kroniek van de jaren '70, of als 'de roman van een generatie'. Maar meer nog is het een romancyclus waarin de ontwikkeling van één individu centraal staat: Albert Egberts. Aldus Jan Brands, die uitgebreid ingaat op de verhouding van Albert tot zijn ouders, omdat die verhouding een beslissende rol speelt in die ontwikkeling.
Over een 'motje' dat af en toe 'matjas' moet zijn, overeen engel die tegen zijn zin man wordt.

De romancyclus 'De tandeloze tijd' wordt wel beschouwd als een kroniek van de jaren zeventig.[1.] Het werk zou dan vooral gaan over de jaren, die, in tegenstelling tot de roerige 'sixties', worden gekenmerkt door een grote matheid. Het betreft een tijd die zijn tanden niet laat zien. De wijze waarop de hoofdpersonen van de roman, de studenten Albert en Thjum, in hun villa aan de Berg en Dalseweg in Nijmegen de nadagen van de studentenrevolte doorbrengen is tekenend: veel drank en eindeloos geouwehoer. Albert slaagt er zelfs in op een namiddag in het café aan Thjum een bijzondere, veel rijkere, minder verslindende manier van leven voor te houden: 'het leven in de breedte'.

> Er is een manier, Thjum, een truc om tijd te winnen... oneindig veel tijd te winnen en te ontginnen. Tijd die niet aan je vreet... die je niet ouder maakt. Integendeel! Het is een tijd die je het eeuwige leven kan geven... of *bijna* in ieder geval... Luister... Aangezien het leven zich nietsontzeggend in de lengte ontrolt, moet je proberen het zo *breed* mogelijk te maken... moet je proberen het in de breedte te laten uitdijen... Luister, Thjum... ik hoef jou niet voor te rekenen hoe snel een minuut verstrijkt. Toch is zo'n minuut goud waard, als je hem tijdens het verstrijken maar voldoende 'in de breedte' weet te rekken... Het probleem van de menselijke geest is, dat hij teveel de modellen van opeenvolging uit de zintuiglijke werkelijkheid heeft overgenomen... zoals een pasgeboren eendje alle bewegingen van de moeder overneemt. Terwijl diezelfde geest het fantastische vermogen bezit van het synchronisme. Alles wat hij aan beelden, gedachten, herinneringen in zich draagt kan hij gelijktijdig produceren en reproduceren... De menselijke geest is een eindeloos uitvouwbaar leporelloboek. (V 160-162, 1976).[2.]

Leven in de breedte: een leven waarin de tijd geen vat op je heeft, een leven waaraan je nauwelijks slijt; geen leven van de daad, maar een gedachtenleven.

In meerder interviews heeft A.F.Th. van der Heijden kanttekeningen geplaatst bij de uitsluitende identificatie van 'De tandeloze tijd' met de matheid van de jaren zeventig.[3.] Allereerst merkt hij op dat de neiging tot een zekere indolentie een menselijk probleem is dat van alle tijden is, en niet alleen maar gebonden aan de jaren zeventig van de twintigste eeuw. En vervolgens vraagt hij aandacht voor de eigenaardigheid van de hoofdpersoon van de roman: Albert Egberts. In Alberts

levensloop spelen ‘tandeloze tijd’ en ‘leven in de breedte’ immers een heel speciale rol:

> Het is dan ook in wezen onjuist om ‘De tandeloze tijd’ als kroniek van de jaren '70 op te vatten; evenmin is het ‘de roman van

een generatie', zoals nogal eens beweerd wordt. Het is natuurlijk mooi als zo'n roman dat extraatje in zeker opzicht met zich meebrengt, maar in eerste instantie staat zoals het in de roman hoort het individu Albert Egberts centraal. Dat individu moet zo neergezet worden dat het in elke levensperiode trekken van zijn milieu, generatie en tijd en zelfs trekken van alle lezers vertoont. Hij is een individu, dat zich slechts vrijblijvend in het leven wil storten, dat zijn persoonlijke onmacht ervaart, die grotendeels (...) in zijn jeugd wortelt. Zo is Albert Egberts weliswaar in menig opzicht als ieder ander een vertegenwoordiger van een deel van zijn generatie, maar in de eerste plaats is hij een persoon; iemand die door zijn persoonlijke levensloop klaarblijkelijk ook niet anders had kunnen zijn.'[4.]

'Op een foto uit die tijd zat hij rechtop in de wagen, met tot een kuif opgekamd haar en een blauw oog want diezelfde tante, toen een onhandige bakvis van krap zestien, had hem uit haar gelakte poten op het tegelpad laten vallen.'
(uit: Advocaat van de hanen)

Dromerig bestaan

Een nauwkeurige lezing van de tot nu toe verschenen delen van de romancyclus bevestigt de visie van de auteur. In het volgende wil ik aan de hand van fragmenten uit de roman dan ook aantonen dat 'de tandeloze tijd' niet alleen maar een metafoor is voor 'de grote matheid', maar ook kan worden gezien als een overkoepelend beeld voor twee *samenhangende* en van jongsafaan in de biografie van de hoofdpersoon ontwikkelde thema's: angst om tot het leven in te gaan en de behoefte aan een geestelijk en dromerig bestaan. De relatie van Albert met zijn ouders speelt in de ontwikkeling van die thema's een belangrijke, zo niet beslissende rol.

'De tandeloze tijd' is de reconstructie van zijn

verleden door de inmiddels dertigjarige Albert Egberts. Voor de lezer is het van belang om te weten dat bij die reconstructie sprake is van een rechtvaardigende *constructie* van dat verleden. Albert Egberts is steeds op zoek naar zondebokken die zijn eigen 'passiviteit' met terugwerkende kracht rechtvaardigen, om zodoende zijn schaamte over het verleden uit te kunnen wissen. In de woorden van Van der Heijden:

> Albert Egberts is iemand - dat aspect heeft men te weinig gezien - die tot op grote hoogte zijn eigen verleden construeert om een patroon te kunnen aanwijzen dat naar hem leidde, een patroon dat zogezegd verantwoordelijk is voor zijn ellende. Hij is constructeur. Het verhaal 'De tandeloze tijd' is in grote mate geconstrueerd door de hoofdpersoon, eerder dan door de schrijver. Het was voor de hand liggend dat ik van Albert Egberts iemand zou maken met een goed geheugen, iemand die zich heel goed weet te herinneren wat er gebeurd is, maar tevens heel autonoom met die herinneringen doet wat hij wil. Hij vervormt ze. Hij zet ze naar zijn eigen hand.'[5.]

> '*Het verhaal "De tandeloze tijd" is in grote mate geconstrueerd door de hoofdpersoon, eerder dan door de schrijver*'

Of, om met Albert Egberts te spreken: 'Waar was iemand zijn hele leven mee bezig? Schuld te ontkennen, zich de schande van het lijf te wassen... Als geen ander wezen was de mens in staat de feiten van zijn persoonlijke geschiedenis zodanig te ordenen, te hergroeperen, omver te liegen, dat ze hem vrijpleitten van alle schuld. Maar in wezen vocht iedereen tegen de schande die het leven sowieso aankleefde.' (V 247, 1976). 'Mystificeren en mythologiseren' speelt bij het herinneren door Albert Egberts dus een belangrijke rol.[6.]

Vleesgeworden schuldbesef

In de constructie van het verleden door Albert Egberts nemen zijn ouders een centrale plaats in. Allereerst Alberts moeder: Hanny van der Serckt. Albert schetst zijn moeder als het vleesgeworden schuldbesef. Moeder was een ongewenst kind. Zij heeft haar hele leven al signalen van haar ouders gekregen dat ze eigenlijk te veel is, en dat zij louter door te bestaan de jeugd van haar ouders heeft bedorven. De bijzondere positie van Hanny als kind wordt getekend doordat zij tijdens de maaltijden aan tafel moet staan, terwijl de overige gezinsleden zitten.

Moeder is zodoende, aldus Albert, belast met een ingeboren nederigheid en bescheidenheid, waarbij ze zichzelf niet toestaat te genieten, laat staan om te lijden, en ze mag ook nauwelijks aandacht van anderen vragen. Zo is ze bijvoorbeeld verzot op nasiballen, maar die mogen slechts in het geniep op de wc worden genuttigd. En als Hanny wordt gekweld door maagklachten mag geen van haar kinderen merken dat ze pijn lijdt. 'In de zachte stem van mijn moeder is zowat haar hele geschiedenis te beluisteren.' (V 253, 1976)

Typerend is ook de passage waarin moeder naar de gemeente gaat om voor haar jonge gezin een ander huis aan te vragen, omdat het inwonen bij haar ouders onhoudbaar is geworden. Ze kleedt haar verzoek zo bescheiden in, dat de ambtenaar geen enkele moeite heeft om haar met een kluitje in het riet te sturen.

Albert is zeer gehecht aan zijn moeder. ‘Ze was de mooiste uit de buurt, met haar heldere oogopslag, en tussen haar donkere haren schoten zilverkleurige op tot meerdere glorie van haar schoonheid.’ (G 60, 1956). Hij benadrukt, als hij wat ouder is, nogal eens zijn rechten als

eerstgeborene (welke hem door het bestaan van 'een oudere broer', die in feite een jonge oom is, dreigen te worden ontzegd) en kan zich nauwelijks voorstellen zijn moeder met zijn broer Freek te moeten delen. 'Wat is een broer. Heeft ooit een man zich écht kunnen voorstellen dat zijn moeder in dezelfde mate moeder is van nog een andere man? Juist wat ze tot broers maakt, kunnen ze niet delen. Het scheidt ze.' (V 113, 1976). Hij fantaseert als kind al over wat hij allemaal voor zijn moeder over zou hebben om zijn liefde voor haar te peilen ('bijvoorbeeld stront eten?', G 76, 1956). Het ergste bericht zou dan ook de melding van de dood van zijn moeder zijn: dat staat wel vast voor Albert.

Vader en zoon - maar ook het 'anekdotische element' is al volop aanwezig in de gedaante van een kakkende hond in een gebakskraam. (1953)

Aanleg voor drama

De jongen heeft zich de zorgen van zijn moeder meer dan eigen gemaakt. Dat uit zich diverse keren op een groteske manier, waarbij zijn gevoel voor drama hem mede leidt. Omdat hij weet dat moeder zich in haar nederigheid niet zal toestaan om te lijden over pijn van haar kinderen, veert hij na een valpartij van de fiets onmiddellijk op om zich 'gaaf' bij moeder te presenteren: 'Moesje! Moesje! Ik heb gelukkig niks.' (V 282, 1960).

Maar in een ander geval, als moeder door de overmoed van haar dronken man onder haar fiets in een sloot belandt, roept Albert, om haar af te leiden van het besef van hààr pijn, die ze zich immers niet kan toestaan: 'Ik heb ook pijn!', en legt zijn hand op de zere plek waar al niets meer te voelen was. (V 271, 1957). Albert kan een 'cultus van sentimentaliteit' en een aanleg voor drama zeker niet worden ontzegd. Albert en zijn moeder hebben ook een bijzondere band als het gaat om de bestrijding

van de dreiging van de telkens dronken vader. Niet alleen wordt het jongetje als 'theatraal element' door moeder op de arm meegenomen als ze haar man uit het café gaat vissen, nadat ze weer eens tevergeefs met het eten op hem heeft zitten wachten, ook wordt Albert nogal eens als onderpand met vader meegestuurd, als die met het een of ander smoesje weer het huis probeert te ontvluchten. Bovendien wordt de jongen door moeder betrokken bij de voorbereidingen van een scheiding en is hij ingeschakeld bij de geheime toediening van refusal in het eten van de man, om hem op die manier te dwingen de drank te laten staan.

Maar ondanks hun verbondenheid blijft moeder voor Albert toch onbereikbaar.

> Ik was van mijn moeder afgesneden door haar gigantische bescheidenheid. Ze had zich zo onbereikbaar ver weggecijferd, dat ze alleen nog als vleesgeworden schuldbesef bestond. ...Mijn moeder had me door haar houding geleerd dat ze niet voor gratie, niet voor clementie, niet voor bescherming, niet voor verdediging, niet voor wat dan ook in aanmerking kwam. Ze leerde me - onbewust - mijn medelijden met haar de kop in te drukken. Ze werd onbereikbaar voor me, omdat ze zich te volledig aan me gaf.
> Ze was zo godsgruwelijk belangeloos in de liefde jegens haar kinderen, ze stond zo bereidwillig voor ze klaar, dat er niets aan haar te veroveren viel. (V 261, 1976)

Slechts in de roes van een dronken bui, als de

volledig uitgetelde Albert wordt beredderd door zijn moeder is er sprake van een ‘ontmoeting’:

> Ik bleef alleen achter met mijn moeder. Of liever: er was alleen mijn moeder. De dosis whiskey had me tot zo'n absoluut minimum gereduceerd, dat mijn aanwezigheid volledig in de hare opging... Ze bevond zich niet links of rechts van me, niet boven en ook niet onder me, niet dichtbij, niet veraf... Ze was overal... Ze was om me heen, als een wolk, een eindeloze wolk. Ze was alles wat ik niet was. Ik werd door haar begrensd, zij werd door niets begrensd. (V 398, 1969)

Albert is veel te braaf voor zijn overbezorgde moeder. Hij begrijpt zijn moeder dan ook verkeerd:

> ‘*Hij heeft het gevoel dat er draden lopen van zijn lichaam naar alle hoeken van het huis*’
>
> Haar verboden en waarschuwingen waren, buiten het bewustzijn van de vrouw om, juist *bedoeld* om hem er op uit te sturen, het gevaar tegemoet, zodat zij met de handen aan het hoofd zou kunnen roepen: ‘Hij deinst nergens voor terug! Zijn moeder heeft geen rust meer...’ In plaats van ze als een aansporing tot het verbodene te zien, maakte hij zich haar angsten en zorgen onmiddellijk eigen. (G 40, 1956)

De dreiging van een monster

Alberts vader vertegenwoordigt voor de jongen een wereld vol geweld en dreiging. In het weekend verandert de man steevast in een dronken monster. Hij terroriseert zijn gezin door spullen kapot te gooien en te dreigen met een mes. Albert bewaart angstige herinneringen aan de zaterdagmiddagen en -avonden als vader met zijn brommer op kroegentocht is.

Zolang vader weg is, is er de angst dat hem onderweg iets zal overkomen. En als hij eenmaal thuis is vreest Albert een woedeuitbarsting en is hij bang dat zijn ouders weer ruzie krijgen. Door middel van allerlei dwanghandelingen probeert Albert de dreiging van het gevaar te bezweren. Doodstil en onbewegelijk ligt hij in zijn bed. Hij heeft het gevoel dat er draden lopen van zijn lichaam naar alle hoeken van het huis. Zodra hij beweegt kan het tumult weer losbarsten:

> Die gespannen beweginloosheid was zijn enige verweer, zijn enige daad. Hij moest er *bij*blijven, daar kwam het op aan. In zijn overspannenheid had Albert de gewaarwording dat hij met zijn lichaam de bewegingen, verschuivingen, verhoudingen in huis dirigeerde, ze intoomde... ze temde. (G 121, 1958)

> Eén zondige beweging, en de kostbare stilte, in zijn tegendeel verkeerd, zou zich op hem hebben gestort. Hij zou er het onheil over zijn moeder en broertje en zusje mee hebben afgeroepen. (G 161, 1960).

De inzet van Alberts leven in deze periode is voor alles de dreiging af te wenden. Hij levert zijn eigen leven in om groot onheil te voorkomen.

Gaat het toch weer eens mis, dan heeft de jongen, die ook het ingeboren schuldbesef van moeder heeft overgenomen, al heel snel het gevoel dat het zijn schuld is dat de ellende weer losbarst. Heeft hij immers weer geen 'onkuise' gedachten gehad, is hij weer niet ingegaan op het voorstel van Thjum om vieze spelletjes te spelen?[7.] Slechts een gave, onschuldige Albert is in staat om de voortdurende dreiging vanuit zijn omgeving te bezweren. De permanente

dreiging belemmert Albert ook om echt te genieten als er iets leuks is (met oom Egbert naar een wielerwedstrijd of een bezoek aan de kermis):

> Maar over die hele bontheid van scheepsvlaggetjes, spandoeken, gesuikerde pinda's, wielrenners en strobalen, en luidsprekers vol marsmuziek lag altijd de drukkende triestheid om de vader die op hetzelfde moment dertig kilometer verderop zijn bromfiets stalde voor zijn derde kroeg, of slingerend en met open jas op weg was naar een vierde. (G 112, 1960).

Alberts passiviteit wordt dus wel degelijk in zijn jeugd voorbereid.

A.F.Th. van der Heijden, begin jaren '60

Ondanks herhaalde pogingen slaagt de jongen er niet in om zijn vader te bereiken en met hem in het reine te komen. Hij heeft moeite in het ‘bleek, schuimbekkend monster’ van het weekend zijn vader te herkennen (‘Het betekende in zekere zin 's mans redding’; G 105, 1960). Bovendien, als vader vervolgens zijn beroerde kater ondergaat, toont hij zich van een zo weerloze kant dat Albert telkens weer vol deernis schiet. In zijn ellende straalt de man toch steeds weer iets *edels* uit. Enerzijds haat Albert de man, anderzijds wekt deze zijn medelijden:

> Het is verbazingwekkend hoe hij mij altijd feilloos - zonder het zich bewust te zijn - zijn zwakste, zijn meest weerloze kant wist toe te keren... Ik zou nooit naar zijn zwakheden op zoek hoeven te gaan, om ze te ‘ontdekken’ - hij had ze me al lang in de schoot geworpen.
> Deze kant van hem, zijn onvermogen ten minste tegenover zijn kinderen de schijn op te houden, maakte hem in mijn ogen nog verachtelijker. Mijn haat werd te zeer bevredigd, zonder ook maar een moment verzadigd te raken. Echte haat wil een gelijkwaardig tegenstander, maar door een beroep te doen op mijn deernis liet mijn tegenstander mijn haat in zijn hemd staan. (V 308, 1960)

Nooit rekent Albert echt met Albert Egberts senior af. De jongen probeert diverse keren de man te bereiken en hem te begrijpen, eerst door ook dronken te worden,

vervolgens door net als zijn vader in een fabriek te gaan werken. Maar die pogingen mislukken, Albert komt niet met zijn vader in het reine.

Jaren later is albert nog altijd bezig 'van zelfs het schamelste aan hem poëzie te maken. Een eredienst zonder eind.' (V 276, 1976).

Zodoende houdt vader Albert gevangen en is diens leven duurzaam getekend. Dat gegeven wordt prachtig geïllustreerd aan het begin van *De Gevarendriehoek*. In de huiskamer van zijn ouders kijkt Albert naar het aquarium. In dat aquarium zaten tot voor kort twee vissen. Die vissen hadden elk hun eigen ruimte, want vader Egberts had midden in de bak een schot geplaatst. Een van de vissen is gestorven en Egberts senior heeft het schot verwijderd. Maar zie: de overblijvende vis heeft zich de door de man opgelegde beperkingen zo eigen gemaakt dat hij slechts zwemt tot het midden van het aquarium en dan automatisch rechtsomkeer maakt. De door de man veroorzaakte belemmerde beweging is inmiddels in de vis geprogrammeerd. Voor Albert geldt hetzelfde.

De wereld van de dichter

Vergeleken met de kinderen uit zijn omgeving is Albert maar een bangelijk ventje, een 'motje'. Af en toe voelt hij zich gedwongen te bewijzen dat ook hij een 'matjas' is. Maar van harte gaat dat niet. Veel lef heeft hij immers niet, hij heeft een onverbeterlijk hazehart. De blik en de taal, dat zijn Alberts wapens. Hij waant zichzelf een prins (S 44, 1956; G 171, 1961), heel anders dan zijn speelkameraadjes: 'Bij mijn speelkameraadjes stootte ik altijd meteen op het sappige maar weerbarstige hout:

nooit een spoor van de bloem die ze volgens hun natuur in zich droegen.' (S 32). Als hij zes jaar is heeft hij een droom dat hij eigenhandig van god de zon krijgt aangereikt, in de vorm van een gouden spiegel. Als dàt al niet bijzonder is. (G 36-37).

De jeugd van Albert wordt, door zijn overmatige zorg om zijn ouders, die hij om verschillende redenen nooit echt kan bereiken, gekenmerkt door een belemmerde beweging.[8.]

> '*Ik wilde tot de wereld ingaan, maar mocht er niet door aangetast of aangevreten worden*'

De behoefte onschuldig en gaaf te blijven en vooral niet door de tand des tijds te worden aangetast is al vroeg in de jongen ontwikkeld:

> O ja, ik wilde hartstochtelijk tot de wereld ingaan, er *deel aan hebben* in plaats van er alleen maar deel van uit te maken. Maar tegelijkertijd wenste ik het engeltje te blijven, het smetteloze jongetje, moeders mooiste, in wiens smoeltje geen enkel karakter gekerfd mocht komen te staan.
> Ik wilde tot de wereld ingaan, maar mocht er niet door aangetast of aangevreten worden. De tijd moest liefst tandeloos aan me voorbij trekken. En als het dan echt niet anders kon, moest er maar op me gesabbeld worden als op een zuurtje, zodat ik pijnloos en onmerkbaar langzaam minder en minder werd... om ten slotte tachtig, negentig jaar oud onwetend uit elkaar te vallen. (V 28, 1974)

Zo koestert Albert zich in zijn knapensluimer. Tegelijkertijd leert de jongen een *andere* manier van leven kennen; een aangepaste manier van leven die minder bedreigend is en waarin schuldgevoelens niet zo gauw om de hoek komen kijken. Dat is het leven dat wordt gevoed door de wereld van de droom, de wereld van de verbeelding en van het denken. Vooral in al de slapeloze nachten in het weekend wordt in Albert de dichter geboren en vangt het 'leven in de breedte' aan. Albert geeft dan ook toe dat hij zijn dichterschap mede aan zijn vader te danken heeft:

Zeker was dat in die nachten de poëzie geboren werd... 's nachts kwamen de beelden. Het nachtelijk bed was een omgekeerde school, waar hij de geheimste dingen leerde, alleen voor hem bestemd. (G 123, 1960)

En:

Dat innerlijk oog voor de details van visioenen... dat had hij toch maar mooi aan het nachtelijk schrikbewind van zijn oude te danken... (G 232, 1966)

Albert wil nu *de ziel* leren kennen, hij houdt zich bezig met problemen die dieper zitten dan de portemonnee. In de woorden van de oude man die hij op de vuilnisbelt treft: 'Het gaat niet *precies persé* om de grootte van omvang, maar om het soortelijk gewicht... daar gaat het om.' (G 28, 1976). Albert koestert daarbij een vanzelfsprekende, natuurlijke poëtische houding.

Het 'echte' leven, daar voelt Albert niet zoveel voor, dat laat hij maar een beetje lopen, ook al is hij af en toe best geïmponeerd door de mannen van de daad,

bijvoorbeeld Thjums vader, August Schwantje, die dagelijks werkt aan de opbouw van zijn vleesconcern:

> Een fatalistische instelling paste mooi bij mijn luie aard, mijn neiging me in de wereld gedeisd te houden, altijd en overal mijn snor te drukken... Ik liet de gebeurtenissen op me af komen en over me heengaan. Ze slepen me fijn glad en rond, ik rolde maar wat mee. Pas wanneer, door duistere oorzaken, het ongeluk me onherroepelijk overkomen was ging ik als een scherprechter zondebokken aanwijzen. Inderhaast, lukraak. (S 96)

Wat nu telt zijn de wereld van de droom en de dichterlijke omgang met de dingen. Zo onttrekt de jongen zich aan een wereld die vooral dreiging inhoudt.

Het leven in de diepte

Alberts ongeschiktheid voor het echte leven blijkt ook uit zijn voortdurende impotentie. Eerst als de verloofde van Alberts hospita, mevrouw Bekkema, zijn aankondiging de kersenboom in de tuin achter Alberts souterrain om te hakken ook werkelijk uitvoert, en Albert bemerkt dat daarmee in elk geval de *angst voor de dreiging* is weggenomen, komt er (tijdelijk) een eind aan die impotentie. De weg naar het echte leven ('het leven in de diepte') ligt nu open. Maar Albert betaalt daarvoor een hoge prijs, en de twijfel blijft:

> Bruut *ontmaagd* voelde hij zich, lomp uit zijn goddelijke knapensluimer gerukt... Hij kon nu wat alle mannen konden: datgene waarin ze het meest overeenstemden... Albert vormde geen uitzondering meer. Niet langer een engel - een *man*. Hij kon zichzelf feliciteren. Vernietigd zijn maagdelijkheid. Vernietigd, ook, het leven in de breedte. Hij was ontrouw geworden. Hij had overspel gepleegd, met het *echte* leven... Doorstotend naar wat hij dacht dat het paradijs moest zijn, had Albert zijn eigenlijke paradijs vernietigd. Een terug was er niet. Alles wat hem tekende, uitzonderde, adelde... hij had het van zich afgeschud zoals een hond regendruppels van zich afschudt. (G 457, 1972)
>
> Hij keek eens om zich heen. In dit souterrain was hij een 'man' geworden. Hij was iets *meer* geworden dan hij al was, en tegelijkertijd was er iets in hem vernietigd. Veel sterker dan naar Marike rook het hier naar de tijd daarvoor, toen hij zich - juist door zijn handicap - iets bijzonders had kunnen wanen. Anders dan anderen. Iemand die er op een engelachtige manier niet bijhoorde, en daar een ijle trots aan ontleende. Misschien was daar, toen, de poëzie aan het opbloeien geweest. Het leven in de breedte. En misschien had die vorm van leven kunnen gedijen als hij geen 'man' geworden was... Al te lichamelijk in de wereld zijn betekende kennelijk inboeten aan poëzie. (G 477, 1974)

Fout na de oorlog. Met Krügeriaanse snor. Vlodrop, zomer '62 of '63

Een ambivalente houding. Albert verlangt terug naar de onschuldige periode in zijn leven waarin dat leven in de breedte nog samenhing met een natuurlijke poëtische houding.[9.]

Besluit

Als Albert Egberts, met bijna zijn kandidaats filosofie op zak, in het café aan Thjum zijn conceptie van 'leven in de breedte' onthult, gaat het niet om een ter plekke onder invloed van de alcohol bedacht verhaal, maar doet hij de in zijn eigen leven ontwikkelde 'levensfilosofie' uit de doeken.[10.]

De houding die aan die filosofie beantwoordt is met pijn en moeite van jongsafaan ontwikkeld. De ervaringen van Albert als kind zijn daarbij van doorslaggevende betekenis. Ook Albert ziet dat wel in:

> ‘Ja, we zijn voor eeuwig overgeleverd aan de kleine mensen,’ zei Albert geluidloos maar met bewegende lippen. ‘Zij vormen de ware macht, zij eten ons leven op.’
> (G 310, 1971)

En hij kritiseert dan ook:

> ... de eeuwige onderschatting van wat een kind de eerste levensjaren in staat is op te nemen en te onthouden en te laten verstenen tot levenslange nostalgie of rancune.
> (G 283, 1971)

Of, maar dan in de woorden van Thjum, het verleden is ‘het onherroepelijk geamputeerde deel van ons leven, waaraan de herinnering ons blijft plagen als pijn of jeuk in een afgezet been.’ (G 30).

Soms neemt dat verleden de vorm aan van het verlangen op geen enkele wijze door het leven te worden aangetast en leidt het tot een daaraan aangepaste levensfilosofie, waarvoor je als taalvaardige student een ook nog treffende omschrijving vindt: ‘leven in de breedte’

Eindnoten:

1. Zie bijvoorbeeld: Norbert Meijs, ‘Ontreddering van verloren generatie. Van der Heijden verrast met “De tandeloze tijd”,’ in: De Limburger, 24 maart 1984.
2. In het volgende staat S voor *De Slag om de Blauwbrug*, V voor *Vallende Ouders* en G voor *De Gevarendriehoek*. De cijfers verwijzen naar de pagina's in het aangehaalde werk. De jaartallen geven - bij benadering - de periode in het leven van Albert Egberts aan waarop de herinnering van Albert op dat moment betrekking heeft. Soms gaat het daarbij om de herinnering aan een herinnering. (Albert is geboren op 30 april 1950).
3. Paul Sars, ‘Onmacht om tot de wereld in te gaan. Interview met A.F.Th. van der Heijden’, in: Randschrift 6, jrg. 2, voorjaar 1986, pag. 13-29.
4. Paul Sars, a.w., pag. 28-29.
5. Paul Depondt en Piet de Moor, ‘Ik reed als een razende op een rijdende stoel. In gesprek met A.F.Th. van der Heijden’, in: Knack, 5 november 1986, pag. 197)
6. Zie: *De Slag om de Blauwbrug*, Verantwoording, pag. 123.
7. In de beleving van Albert heeft seksualiteit alles te maken met onreinheid... Later, als student, belemmert dat gevoel van onreinheid hem zelfs eens flink te gaan studeren. (G 14, 1976).
8. Het is met voor niets dat Albert uiteindelijk in het gezicht van Ljibbe, het zoontje van zijn hospita, dat met een riem zit geketend aan de muur van de woonkamer en wiens polsen zijn verbonden met twee vimbussen vol fietskogeltjes, opdat hij met aan zijn hoofd zal krabben, zijn eigen gezicht als kind herkent. (G 477, 1974).
9. Dat verlangen is de auteur A.F.Th. van der Heijden met onbekend. In *Het leven uit een dag* wordt het (opnieuw) verwoord door de hoofdpersoon van dat boek: Benny Wult. Vlak voor zijn gang naar de elektrische stoel wordt hem een uitgebreid galgemaal aangeboden. Maar

Benny kan het nauwelijks door zijn keel krijgen. 'Hij voelde zich bezoedeld, was liever nuchter gestorven, met alleen de herinnering aan de moedermelk.' (pag. 144).

10. Dat wil niet zeggen dat alcohol bij de totstandkoming van dat 'leven in breedte' geen enkele rol heeft gespeeld. Maar dat is, zoals we hebben gezien, vooral alcohol van *oudere* datum.

Hugo Bousset
De kinderbruiloft
Over De Sandwich

Frank en Karine, twee doden uit het verleden van 'Adriën van der Heijden'. Om hen tot leven te schrijven en om zelf te overleven moest hij zijn geheugen verlaten en zich beroepen op zijn creativiteit.
Aldus Hugo Bousset, die De Sandwich verbindt met het oeuvre van A.F.Th. van der Heijden. Over 'het reddende ritueel van het schrijven in de breedte.'

Schrijven in de breedte

Bij het maken van zijn onaffe, groots opgezette vierluik 'De tandeloze tijd' verwijst A.F.Th. van der Heijden graag naar grote voorbeelden als Proust (*A la recherche du temps perdu*) en Vestdijk (de *Anton Wachter*-romans). Hij is een auteur met ambitie, die in de Noordnederlandse literatuur opvalt door zijn exuberante, zintuiglijke stijl, zijn voorkeur voor symbolentaal, het panoramische opzet van zijn romanreeks. De kritiek heeft hem meer dan eens 'on-Nederlands' genoemd[1.] en elders valt de term 'opus'[2.].

Net als Hugo Claus schrijft hij met zichtbaar genot en plaatst hij zijn persoonlijke *Bildung* op de achtergrond van een heel tijdsgewricht: de jaren vijftig tot tachtig. Daardoor overstijgt hij de vaak wat academische, schrale, bloedeloze *Revisor*-roman, maar bij monde van zijn hoofdfiguur Albert zet hij zich ook af tegen de 'enghartigheid' van het realisme: 'Ik erken geen enkele verplichting tegenover die zogenaamde werkelijkheid'. Met schrijven bedoelt hij wat anders: 'Ik ga ervan uit dat je alles wat je aan armzaligs en rottigs op je weg tegenkomt, en waar je niet omheen kunt, achteraf moet kunnen omsmeden, omsmelten tot iets moois, dat tegelijkertijd - verhevigd - de herinnering aan de gruwel in zich bergt'.

Smeden, dat woord roept een stilleggen van de stromende, gruwelijke tijd op. *Schrijven in de breedte* betekent dan: zó schrijven dat de tijd en de dood worden overwonnen. De fragmentaire structuur van 'De tandeloze tijd' beantwoordt daar perfect aan: de lezer krijgt de indruk van een oneindige reeks *nu*-momenten, die als het ware simultaan optreden en daardoor de tijd tandeloos maken. Van der Heijden daarover: 'Ik pleit ervoor de tijd in de breedte uit te rekken door zoveel mogelijk dingen synchroon te doen. Het is een pleidooi voor de onbeperkte mogelijkheden van de geest.'[3.] En het personage Albert betreurt dat de menselijke geest te veel in 'modellen van opeenvolging uit de zintuiglijke werkelijkheid' denkt, 'terwijl diezelfde geest het fantastische vermogen bezit van *synchronisme*. Alles wat hij aan beelden, gedachten, herinneringen in zich draagt kan hij gelijktijdig produceren en reproduceren.' Het supreme moment waarin de mens de tijd kan overwinnen is paradoxaal vlak voor de dood te situeren; het simultaan zien in de breedte van het hele bestaan resulteert in een soort 'hier*nu*-maals': 'Iemand die echt het laatste ogenblik ingaat, ziet zijn leven oneindig ver in de breedte uitdijen. Het sterven wordt voor hemzelf onbereikbaar! Hij leeft eeuwig voort in zijn laatste ondeelbare moment.'

Maagd

Als Albert uit ‘De tandeloze tijd’ kiest voor een *leven in de breedte*, doet hij dat ‘ten koste van het leven van de daad’. Ten dele wordt die keuze hem opgelegd. Zijn neiging tot seksuele impotentie evolueert tot een ‘maagdelijke’ levenshouding.

De jonge Albert associeert seks al gauw met gevoelens van schaamte en schuld. De penis van zijn jeugdvriend Flix roept beelden op van verschrikking en angst: ‘afschrikwekkend

groot en vol en knoestig en lelijk. Een bundeling spieren en kloppende aderen, blauw paars rood wit gemarmerd. En, vloekend bij deze kleuren, een krans kastanjebruin kroeshaar aan de wortel'. Een meisjesgeslacht is 'een open wond, waar het vocht gelatineachtig op dreef'. Zijn diepzittende castratie-angst maakt hem bij vrouwen de facto impotent: 'Haar daar waar ze zo goed als dicht zat met geweld openbreken... zodat het kraakte... en dat met zo iets gevoeligs als de top van zijn verstijving (...) *hem* zou dat nooit lukken...' Albert probeert dan een soort incestueuze formule uit bij Milli Händel, zijn nicht en allicht halfzus, maar: 'Deze engte... het zou hem nooit lukken, zelfs niet met wat voor bloedschennende stimulans dan ook'. Hij kan alleen maar wensen: 'In godsnaam, laat voorbijgaan die zachte pijnbank. Geen benenklem, geen armenklem, geen gezalfde, stroeve duimschroef'.

Als hij uiteindelijk via de erotomane Marike een 'lauw orgasme' heeft, voelt hij zich 'bruut *ontmaagd*' en 'lomp uit zijn goddelijke knapensluimer gerukt'. Hij verlangt er alweer naar iemand te worden 'die er op een engelachtige manier niet bij hoorde, en daar een ijle trots aan ontleende'. Is zijn impotentie 'geen godsgeschenk waardoor hij zich des te gemakkelijker van de wereld afzijdig zou kunnen houden'?

> '*Wat doe je als je dan bovendien je beste vriend, je mooiste liefde wil vereeuwigen?*'

Gesandwicht

Zowel het schrijven in de breedte als het maagdelijkheidsverlangen worden thematisch voorbeeldig ontwikkeld in een tussentijdse roman: *De sandwich* (1986). Het is 'een requiem' van de auteur voor twee kort na elkaar gestorven nauwe relaties: zijn jeugdliefde 'Karine' (februari 1979) en zijn jeugdvriend 'Frank' (juli 1981), de eerste zeker, de tweede allicht door zelfmoord.

De ik-figuur, de in 1951 geboren Adriën van der Heijden, blijft verweesd achter. Hij voelt zich gesandwicht tussen de twee doden en ontwikkelt een vaag schuldbewustzijn. Bij Frank Rastering heeft het hem aan 'talent voor vriendschap' ontbroken, over Karine begint hij te piekeren en stelt hij zich voor dat hij haar nog had kunnen redden.

Achter zijn duivelse giechellach verbergt Frank zijn ware gezicht: 'triestheid, zelfspot, brute berusting'. Eigenlijk bestaat hij niet echt: het leven gaat aan hem voorbij; hij duikt slechts af en toe op ongelegen ogenblikken op, met een sfeer om zich heen van 'afgelegen cafés, dorpsmeiden, duistere handeltjes, ruzie, roes'; hij vormt de 'ideale voeding voor een romanpersonage'.

Frank wekt bij Adriën moeilijk hanteerbare driften op, waar hij normaal zo goed het deksel op weet te houden. Met Frank wordt het leven een roman, en de werkelijkheid fictie: 'Zonder Frank las ik een boek, met hem leefde ik er een'. Adriën moet zich dan ook uit het rasterwerk van Frank Rastering ('Die naam zei alles') bevrijden. Hij verloochent hem soms, wat het schuldgevoel na zijn dood vergroot.

Zijn pogingen om zich van Frank te ontdoen worden symbolisch uitgebeeld in het moeizaam openen van het roestige eindje ketting dat Frank, 'zo te zien voor eeuwig',

om zijn pols gesmeed heeft. Maar door te sterven heeft Frank de ketting weer dichtgelast: ‘Een dode, díé bestaat. En tegenover zo'n gedrocht kunnen we ons geen enkele vrijheid meer veroorloven.’ Dat citaat slaat eigenlijk op de andere dode: Karine, die zich in een boom heeft verhangen. Ze steekt haar hoofd door de strop, die vergeleken wordt met ‘de magische cirkel die toegang gaf tot onze wereld’. Maar van die wereld wou ze de hele tijd af. ‘Karine was het vleesgeworden besef van overbodigheid. In een diepere laag van haar grijze ogen schemerde altijd dezelfde vraag: “Wat doe ik hier?” (“Ik ga al.”).’

In diezelfde ogen steeds 'dat mengsel van onopzettelijke spot, naïviteit, leegte, en intense droegheid'. De kern van haar gedrag: 'Haar schaamte dat ze er überhaupt *was*, hier op aarde, greep alles, elke kleinigheid, aan om te voorschijn te kruipen.'

Natuurlijk zijn er ook wel 'objectieve' feiten, zoals haar eigen abortus en de dood van haar halfbroer. Maar al de rest is typisch Karine: altijd bezig zijn zich los te wringen, als Adriën zijn armen om haar heen heeft; zichzelf lelijk vinden; grote paniekogen opzetten als het kussen haar te lang gaat duren; zich 'sociaal' voordoen uit zelfbescherming; haar 'zogenaamd belangeloze ontfermkunst, dat neerbuigend bezwijken voor al wat zwak, "zielig", lelijk was'; haar diepzittende haat tegen al wat 'mannelijk' is aan mannen, 'hun schoonheid, hun kracht, hun vruchtbaarheid, de hete vloeistof uit hun lendenen'.

Zo gezien kon alleen iemand als de 'maagdelijke' Adriën op haar verliefd worden. Pauline en Adriën: het ideale duo voor een 'kinderbruiloft'. Tegelijk beseft Adriën echter dat zijn liefde voor Pauline, en overigens ook zijn vriendschap voor Frank Rastering, pogingen zijn tot zelfdestructie. Dat hij zich van hen moet bevrijden wil hij overleven, zeker nu zij dood zijn. Dat hij moet ophouden een sandwichman te zijn, schuldgevoelens te cultiveren. Wat doe je als je dan bovendien je beste vriend, je mooiste liefde wil vereeuwigen? Ze aan de dood wil onttrekken door de tijd te doen stollen? Schrijven doe je dan.

Joris lyceum - de school uit De Sandwich

Als een lappendeken

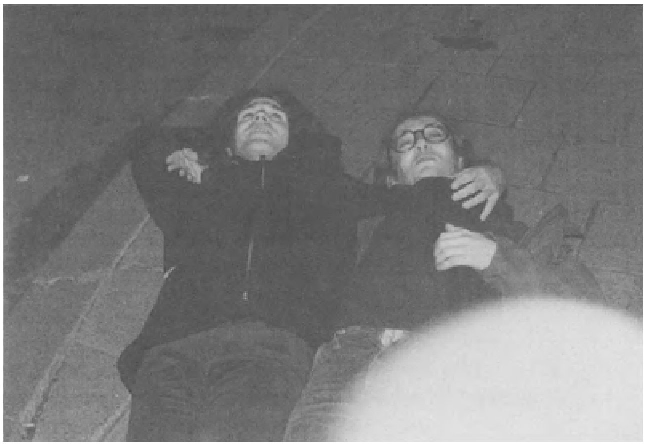
Adriën van der Heijden schrijft zoals A.F.Th. van der Heijden: autobiografisch, of beter nog: autofictioneel. De ik-figuur ziet het verleden 'als een lappendeken, met

flarden doopkleed, jute, synthetische zijde, vol gaten, mazen, winkelhaken'. Het invullen van die gaten is in de eerste plaats een werk van de verbeelding, een '*verbale* aangelegenheid'. Hier past wat commentaar.

In een aan het geheugen gewijde nummer van Raster[4.] schrijft Ivo Michiels dat het geheugen niet meer is 'dan een kaduuke kapstok om er het literaire netwerk aan op te hangen'. En inhakend op het citaat van Ortega y Gasset,

'De creativiteit begint waar het geheugen ophoudt', voegt hij daaraan toe: 'Zeker: het geheugen is me bij m'n dagelijkse arbeid af en toe hulp en zegen geweest, maar de triomfantelijkste zegen lag bij nader toezien meestal in het vrijwel *ontbreken* van iedere vorm van markant herinneren.'

In hetzelfde nummer schrijft Paul de Wispelaere dat herinneringen verhalen zijn, en vertelde herinneringen verhalen van verhalen, verhalen in de tweede macht. Met die verhalen bouwt de mens zijn leven op. Paradoxaal genoeg schrijft de autobiografische schrijver meer over de toekomst dan over het verleden: 'Terugblikkend op zijn verleden als herinnerd leven, afdalend in die onderwereld van verspreide flarden en brokstukken verhaal, kijkt de autobiografische schrijver, vanaf een nieuw begin, vooruit op het boek waarin hij als gestructureerd zelfportret te voorschijn zal komen.'



Het decor van De Sandwich, niet de toedracht. (Najaar'76)

Zo gezien is voor de autofictionele schrijver het verleden niet meer dan een lappendeken, beeld dat ook door enkele Amerikaanse schrijvers wordt gebruikt: de wereld, het verleden is 'but canvas to our imagination' (Robert Coover); de auteur moet enkel gehoorzamen aan 'the law of mosaics' (Ronald Sukenick); 'fragments are the only forms I trust (Donald Barthelme).[5]

Wil Adriën van der Heijden, het ik-personage uit *De sandwich*, zijn doel bereiken, dan moet hij 'zoveel mogelijk afval laten ontsnappen', zijn geheugen uitschakelen dus, gaten laten vallen. Schrijvend moet hij daarna wat overblijft laten 'uitkristalliseren tot een nieuw geheel'. Dat kan des te beter na de dood, door anderen gebeuren. Adriën ziet het zo: 'het ene organisme (een organisme van betekenissen) loste het andere (het fysieke organisme) af, en zo ontstond zo iets als een *hiernamaals*: de mate waarin wij na onze dood betekenis aannemen te midden van de overlevenden'.

Hij voelt zich geroepen om 'drager' te zijn van het 'hiernamaals' van Karine en Frank door als betekenaar van hun bestaan op te treden: hij moet hun oude, afgedragen leven verder dragen, voeden, ontwikkelen, volgroeid laten raken en ten slotte baren in de vorm van een 'onstoffelijk organisme'. Vooral op papier kan hij de 'aardse hemel' van zijn meisje en vriend realiseren en het 'ballet' van hun leven opvoeren, vooral nu, nu ze dood zijn. Daartoe heeft hij een moment nodig waarop Karine en Frank elkaar hebben ontmoet. Hij zal het zelf moeten bedenken: 'Zo diep als ze zich in mijn leven hadden ingegraven, nergens vond ik een kruising van hun gangenstelsels'.

Wil hij met terugwerkende kracht aan hun zo toevallige, chaotische en troosteloze bestaan zin geven, en zich bovendien uit hun dodelijke omhelzing bevrijden, overleven dus, dan zal hij niet moeten spitten in hun bestaan, maar zoiets als *De sandwich* creëren...

Uitspitten helpt niet. Want wat doen mensen in elkaars leven? ‘De boel overhoop halen. In het wilde weg gangen graven, vaak tot instortens toe, en na verdwijnen een uitgewoond labyrint bij de ander achterlaten’. Voor die ‘wormstekigheid’ bedenken we dan namen als vriendschap, verliefdheid, huwelijk, samenwonen, coïtus, die ‘verhevigde metafoor voor dat uitspitten en uithollen waar we altijd mee bezig zijn’. Nee, het moet net omgekeerd: hij moet zijn vrienden vergeten om ze opnieuw te kun-

nen maken, schrijvenderwijs. De noodzakelijke ontmoeting tussen Karine en Frank zal 'slechts' op papier bestaan, of ze al niet bestaan. Die ene sandwichontmoeting is voor Adriën levensnoodzakelijk: als een actief soort rouw, als requiem, als redding.

Het reddende beeld krijgt hij op 15 november 1982, als hij zelf in doodsangst wacht op de uitslag van een encefalogram. De gedroomde ontmoeting wordt gesitueerd in Eindhoven bij een eindexamenfeest. Het is haast ochtend, en ze zijn nog met z'n vieren om het feest te rekken: Dob, Frank, Karine en Adriën. Ze laten zich vallen op een breed trottoir, dicht bij donkere etalages. Karine krijgt het koud en vraagt Frank Rastering of ze hem 'als vloerkleedje' mag gebruiken. Ze gaat ruggelings op hem liggen, onbeweeglijk. Af en toe verlegt Frank haar eigenhandig, wil de 'vereniging van hun lijven' van alle onschuld ontdoen en krijgt een erectie. Karine heeft het nog steeds koud, boven nu, en wil van boven afgedekt worden: 'Jullie moeten een sandwich van me maken...' Ze vraagt Adriën om op haar, en dus in zekere zin ook op Frank, te komen liggen.

'*het reddende ritueel van het schrijven in de breedte*'

Het maagdelijkheidsverlangen van Adriën komt tegen dit voorstel in opstand. Hij heeft er wel al van gedroomd zich met een man te verenigen via een vrouw, 'allebei *verpakt* in die vrouw, van elkaar gescheiden door een dunne, elastische wand', waar doorheen hun bewegingen voor elkaar voelbaar zouden zijn en ze de klop van hun bloed aan elkaar zouden doorseinen. Maar nu dit 'visioen van alle zintuigen' zich als het ware aan hem opdringt, beseft hij 'dat een vrouwenlichaam twee mannenlijven nooit helemaal gescheiden kon houden'. Met walging denkt hij eraan hoe 'de teelballen, zwaar neerhangend in hun slappe huid', van de bovenliggende man tegen de zijne zouden slaan, 'zacht petsend', en ook 'hoe bij elk trager bewegen het ruime vel, rimpelig en behaard', langs het zijne zou raspen. Hij laat Karines sandwich onvoltooid.

Toekijkend ziet hij de lichamen van Frank en Karine aan het zweven gaan, 'terwijl ze wanhopig hun best doen elkaar de warmte van de levenden door te geven'. Het reddende schrijfritueel heeft Adriën van der Heijden de kans gegeven boete te doen, zich vrij te pleiten van alle schuld, 'maagd' te blijven, Karine en Frank te vereeuwigen, zelf te overleven.

Hoe dicht deze Adriën van der Heijden staat bij de auteur A.F.Th. van der Heijden blijkt uit de gemeenschappelijke naam en geboortedatum (1951), de woonplaatsen (Geldrop, Eindhoven, Nijmegen, Amsterdam), de debuutroman met de Italiaanse schuilnaam (Canaponi), de crisis vlak voor 'een hele reeks van romans'. Het 'romanheden' van *De sandwich* is gesitueerd tussen de twee Canaponiboeken en 'De tandeloze tijd'. Vlak voor en in die crisisperiode (1980-1982) stierven de twee personen aan wie de roman is opgedragen, 'een jeugdliefde en een jeugdvriend, de eerste door eigen hand, de laatste als gevolg van een bizar ongeluk'.

Zonder de bevrijding van *De sandwich* zou Van der Heijdens magnum opus, dat nu zijn voltooiing nadert, er allicht nooit gekomen zijn. Tegelijk is deze 'tussentijdse roman' het embryo van dat opus, een eerste overtuigende demonstratie van het reddende ritueel van het schrijven in de breedte.

Eindnoten:

1. Ik verwijs naar het stuk 'Van der Heijdens trilogie nadert voltooiing. Het verdriet van Brabant' van Anthony Mertens in De Groene Amsterdammer van 8 januari 1986.
2. De term werd gebruikt door Matt Dings in een interview met Van der Heijden voor De Tijd (20 september 1985).
3. Dit citaat van Van der Heijden komt uit een interview met Jan Brokken voor de Haagse Post van 11 februari 1984.
4. De citaten van De Wispelaere en Michiels komen uit Raster 36, 1985, p. 37-38 en p. 87-88.

(5) De citaten van Amerikaanse auteurs vindt u in *Het postmodernisme in de literatuur* (Synthese, Amsterdam, 1988) van Hans Bertens en Theo D'haen, p. 119 en 122.

Bernd Albers
Er komt altijd meer symboliek uit dan je erin stopt
Enkele aantekeningen bij Het leven uit een dag

In Het leven uit een dag trekt A.F.Th. van der Heijden de uiterste consequentie van 'het leven in de breedte': de tijd wordt opgeheven en het bestaan belandt in een eeuwigdurend 'nu'. Maar dat blijkt de hel van de herhaling te zijn.
Bernd Albers over de tantaluskwelling van de liefde en de knipoog naar Kellendonk

Er lijkt, gelet tenminste op wat er in de afgelopen jaren allemaal aan oorspronkelijk Nederlandstalig proza is uitgebracht, enige reden te zijn om heel voorzichtig aan een nieuwe trend te gaan denken. Het is namelijk ronduit opmerkelijk hoezeer binnen een kort bestek van slechts enkele jaren zoveel nieuw literair werk is verschenen waarin - in het ene overigens wat uitvoeriger dan in het andere - over onderwerpen als 'tijd', 'eeuwigheid' en 'sterfelijkheid' is nagedacht en gereflecteerd.

In op het eerste gezicht tamelijk uiteenlopende novellen en romans als *De heilige van de horlogerie* van W.F. Hermans, *De elementen* en *Het beeld en de klok* van Harry Mulisch, *Bezorgde ouders* van Gerard Reve, *De zondvloed* van Jeroen Brouwers, *De steile helling* van Maarten 't Hart, *Wraak!* van Joost Niemöller en *Vallende ster* van J. Bernlef blijken bovengenoemde noties alle op de één of andere wijze te zijn gethematiseerd en geproblematiseerd.

Maar het meest uitgesproken voorbeeld in dit opzicht is waarschijnlijk wel de novelle *Een ongenode gast* van Gerrit Krol. Uit dit prachtige boek, dat wemelt van de passages waarin door personages over de relativiteit van dergelijke begrippen gefilosofeerd en gediscussieerd wordt, citeer ik het volgende voor mijn betoog relevante fragment:

> Eiso zat in de trein naar het Noorden, las een artikel in *Physical Review* en staarde voor zich uit, denkend aan het leven van een eendagsvlieg. Zou voor zo'n beestje het leven niet net zo lang duren als voor een mens? Iemands snelheid bereken je door een afstand te delen door een zekere tijd. Omdat de snelheid zich makkelijk laat afbeelden als een afgelegde afstand, kom je er gauw toe te spreken van de snelheid van de tijd, wat niet anders is dan een zekere tijd gedeeld door een andere tijd. Over welke van die twee verschillende tijden heb je het als je zegt dat de tijd vliegt?[1.]

De intrigerende vraag, die Krols personage zichzelf blijkens dit tekstfragment in gedachten heeft gesteld, namelijk of een ééndagsvlieg -relatief beschouwd - haar leven niet net zo lang en intensief zal ervaren en percipiëren als de mens zijn eigen leven, behelst een kwestie die evenzogoed een rol van importantie gespeeld kan hebben in de talloze overwegingen die A.F.Th. van der Heijden gehad heeft, toen deze zich onledig hield met de conceptie en de uiteindelijke compositie van zijn roman *Het leven uit een dag*; een roman die per slot van rekening handelt over het leven van een stel ééndagsmensen.

Gevestigd auteur

Het zal wel geen toeval zijn geweest dat de verbluffende en uiterst geraffineerde wijze waarop Van der Heijden in *Het leven uit een dag* zijn sterke preoccupatie met de idee van 'het leven in de breedte' heeft weten te verbeelden, die ook in het vroegere werk uit zijn

oeuvre al zo'n allesoverheersend thema was, hem inmiddels de status van gevestigd of gecanoniseerd auteur heeft gebracht.

Alsof hij deze status overigens al niet eerder had verworven, getuige zijn bekroning voor de roman *De gevarendriehoek* met zowel de Bordewijk-als de Multatuli-prijs in 1986. Ik wijs - mogelijk daarom ten overvloede - bijvoorbeeld op de volgende waarderende opmerking die de criticus Rob Schouten in zijn bespreking van *Het leven uit een dag* maakte: Als er één schrijver is die het veelbetreurde gat na de grote naoorlogse schrijversgeneratie van Hermans, Mulisch en Reve, lijkt te gaan vullen, dan is het Van der Heijden, die zelfs in zijn tussendoortjes eenzame hoogten bereikt.'[2.]
Voorwaar, het is een kenschets die ook door andere gezaghebbende critici als Goedegebuure, De Rover en Hageraats in hun recensies volledig werd onderschreven en die beslist niet iedere andere hedendaagse Nederlandse auteur ten deel zal vallen.

Eenmaligheid

Na een eerste oppervlakkige lezing van deze roman wordt reeds duidelijk dat we *Het leven uit een dag* allerminst moeten opvatten als proza waarin een grote mate van psychologische waarachtigheid is nagestreefd. Veeleer valt *Het leven uit een dag*, dat de omkering is van 'een dag uit het leven', te begrijpen als een sprookje, of beter: als een allegorie, waarin noties als 'liefde', 'tijd', 'hemel', 'hel', 'leven' en 'dood' op de meest speelse en inventieve wijze zijn samengebracht in het kortstondige leven - zo lijkt het aanvankelijk althans te zijn voorbeschikt - van de protagonist Benny Wult.

Signerend **Het leven uit een dag** *onder toeziend oog van Mirjam (1 oktober 1988, Scholtema Holkema Vermeulen)*

Deze Benny, die nog vóór zonsopgang werd geboren, groeit op in het besef dat hij slechts één etmaal heeft te leven en normaal gesproken dus het volgende ochtendgloren niet meer mee zal maken. Tijdens de ochtenduren wordt hem op school onderwezen en ondervindt hij ook spoedig dat elke ervaring, handeling en gewaarwording in zijn ééndagsleven volstrekt onherhaalbaar is, de liefdesdaad daarbij allerminst uitgezonderd. Zoals de priester, die het catechese-onderricht verzorgt, het hem en zijn medescholieren ondubbelzinnig voorhoudt:

> Jullie ongetwijfeld voortreffelijke [biologie]leraar heeft vanzelfsprekend niets gezegd over de hogere *zin* van die eenmaligheid, want dat valt buiten zijn terrein. Welnu, wat voor het leven als geheel geldt, namelijk dat het

maar een dag duurt en - althans in z'n aardse variant - niet herhaalbaar is, gaat ook op voor het liefdesleven van de mens. En het is goed en juist dat onze hoogste metafysische instantie het zo gewild heeft, want aan die eenmaligheid ontlenen ons leven, en de liefde daarin, hun grote intensiteit. Het hoogste goed is niet herhaalbaar. De hemel is daarvan het beste bewijs...[3.]

Absoluut hoogtepunt

Het is evenwel de éénmaligheid van de liefdesdaad waarbij Benny zich later niet kan en wil neerleggen. In een bar ontmoet de inmiddels volwassen geworden hoofdfiguur in het bijzijn van een blinde man, die ondanks zijn handicap over een buitengewoon scherpe opmerkingsgave beschikt - hij hoort en ruikt alles - en die, zoals nader zal blijken, de trekken van de duivel vertoont, het schuchtere pubermeisje Gini Trades, dat allengs zal uitgroeien

tot de grote liefde in zijn leven. Zich uiteindelijk met haar overgevend aan de geslachtsdaad, bereikt hij vervolgens met haar een zo absoluut en volmaakt hoogtepunt dat hij vanaf dat ogenblik een niet meer te bedwingen lust tot herhaling van die liefde krijgt.

Overmand door metafysische twijfel besluit hij tenslotte met behulp van Gini de blinde man in een hinderlaag te lokken en om het leven te brengen, waarna voor de twee gelieven, na de tenuitvoerlegging van hun onvermijdelijk geachte doodstraf, een nieuw bestaan in de hel, die volgens de in de ééndagsmaatschappij gehanteerde metafysische leer immers de wereld van de zo fel begeerde herhaling impliceert, wel afdoende verzekerd lijkt.

> '*Er bleek alleen nog een kelder in hem ie bestaan, een kelder onder de kelder*'

Het is nu maar de vraag of Benny's misdadige opzet, die geresulteerd heeft in een onvervalste 'crime passionel', werkelijk dat vurig gehoopte eeuwigdurende geluk heeft opgeleverd. Want logenstraffen de woorden van de priester-docent uit zijn schooltijd deze heilsverwachting immers niet in zeer belangrijke mate?

> De hel (...) geldt als de wereld van de herhaling. In plaats van dat, zoals bij de hemelgangers het geval is, het leven wordt gecondenseerd tot een subliem, ondeelbaar moment, wordt de hellevaarders het uitzicht geboden op de nimmer aflatende herhaling - honderden, duizenden malen - van wat hier op aarde zich in een enkele dag afspeelt. In de wereld van de hel zal de ene dag nauwelijks verschillen van de andere. Er zal net voldoende verschil zijn om afwisseling te suggereren, een afwisseling die de dodelijke gelijkvormigheid van alle dagen alleen maar benadrukt. Niets is erger dan de herhaling van iets dat bij eerste optreden al voortreffelijk was. Het betekent de vernietiging van de voortreffelijkheid. De hel, dat is de onophoudelijke vernietiging van alles wat in aanleg, dat wil zeggen bij gratie van z'n eenmaligheid goed was. De liefde, bijvoorbeeld. De hel garandeert vrijwel onbeperkte herhaalbaarheid van de liefdesdaad. In die herhaling wordt de liefde opgeheven, en wordt de daad een kwelling. Zelfvernedering door genot...[4.]

Herhaling in de hel

De moord blijkt achteraf beschouwd inderdaad een gruwelijke daad van hybris te zijn geweest. Wanneer Benny door middel van de elektrische stoel die andere wereld is ingeschoten, ondervindt hij namelijk akelig precies de profetische kracht van bovenstaande woorden. Door Scant, de blinde man die hij eertijds had vermoord en die pijnlijk genoeg ook naar de hel blijkt te zijn verbannen, wordt hij rondgeleid in zijn nieuwe leefmilieu en ertoe overgehaald zijn lichaam, dat bij menigeen in de hel seksuele begeerte opwekt, te prostitueren teneinde zich in zijn levensonderhoud en

in dat van de blinde te kunnen voorzien. Zijn ‘liefdesoverschot’, dat eerder juist het motief vormde voor zijn misdaad, kan hij in de hel nu mooi te gelde gaan maken:

> Hij verdiende er zijn geld mee, maar het was de hoge verwachting van nog ongekend genot die hem in deze situatie gebracht had. Iets onbekends had hem overmeesterd, maar het vernietigde niet zijn zucht naar vrouwen. Integendeel. Lust schiep lust. Er bleek alleen nog een kelder in hem te bestaan, een kelder onder de kelder. Benny borg een even veelzijdige als veeleisende onderwereld van lustvisioenen in zich, en hij keek naar zichzelf als naar een vreemde. En ook weer niet helemaal.[5.]

Totdat de al voorspelde walging zich mettertijd bij Benny begint te manifesteren:

> Hij voelde zich zo smerig van zijn omzwervingen door de grote stad, van zijn avontu-

> ren, dat hij zelfs het speeksel van allen die met hun mond aan hem geweest waren meende te ruiken. Hij rook aan zijn armen, hurkte neer met zijn hoofd tussen zijn knieën, stak zijn neus onder zijn sweater... Overal de zure lucht van andermans spog. (...) Hij kon alleen nog maar denken aan een reinigende douche, waarmee hij de stank van al die slijm afscheidende kleefwezens kwijt zou raken.[6.]

Een piepklein brandgaatje

Gedurende zijn verblijf in de hel is er van Gini, met wie hij zich in deze wereld van de herhaling weer hoopte te kunnen verenigen, geen spoor te vinden. Op advies van zijn blinde leidsman gaat Benny op zoek naar de locatie waar hij in de vroegere ééndagswereld met Gini het grote liefdesgenot heeft mogen smaken. In een hotelkamer, die hem wel enigszins doet denken aan Gini's vroegere kamer in de studentenflat, beleeft Benny te elfder ure dan toch het geluk waar hij sedert lang naar heeft uitgekeken, al is het in een heel wat vluchtigere gedaante dan hij zich eerder had voorgesteld:

> Tijdens dat ondeelbare moment van stilte tussen het afsnijden van de alarmherrie en het neerhameren van de regen kwam het over hem. Hij voelde haar lichaam door zijn armen schieten als een grote, spartelende vis, maar dan warm, heet, en zo kortstondig, dat het al herinnering was op het moment zelf dat het gebeurde. De suggestie van Gini's aanwezigheid, hoe oneindig kort ook, was dermate sterk, dat Benny boven zich heel even haar gezicht meende te zien oplichten. (Of was het een naflakkeren van de bliksem?) Alles wat zij tijdens hun vorige omhelzing zo lang mogelijk hadden proberen te rekken - strelingen, geuren, smaken, de gloeiende draad die uit zijn ruggegraat getrokken werd... - speelde zich dit keer in dat ene, ondeelbare ogenblik af. Het begin van de handeling viel met zijn eigen einde samen.[7.]

Desgevraagd bevestigt Scant Benny's angstige voorgevoel dat Gini haar leven nog eens over mocht doen, ‘maar dan (...) samengebald tot die ene vonk die waarschijnlijk een piepklein brandgaatje in uw erbarmelijk uitgestrekte en trage leven heeft geschroeid.’[8.]

Aan het slot van de roman is duidelijk geworden dat de blinde man, wiens naam mij voorkomt als een afleiding van het Griekse werkwoord ‘skandalidzo’ dat ‘in de val lokken’ betekent, een diabolische verleidersrol heeft vervuld. De slotsom waartoe Benny uiteindelijk is gekomen, lijkt me wat dat aangaat daarom bepaald niet uit de lucht gegrepen:

> Op het bleke gezicht van de blinde man was een fijn glimlachje verschenen, waar de dode ogen geen deel aan hadden. Toch leek het of hij Benny recht aankeek. ‘U heeft het aldoor geweten, hè? U heeft het voorzien.’ ‘Och...’

> ‘Erger nog. U heeft ons gelokt. Verleid. Die ventilator, dat was uw werk. Ontkent u het maar niet. U heeft zich laten doden... door mij, niet door haar... om ons uit elkaar te drijven. Uit haat.’[9.]

Zo bezien is de herhaling in de hel voor Benny nu al uitgegroeid tot een ware tantaluskwelling en zal hij het voor de rest van zijn leven maar hebben te doen met die ene herinnering aan een allerverrukkelijkst samenzijn dat nooit meer te realiseren valt.

Leven in de breedte

Wie het eerdere werk van Van der Heijden heeft gelezen, ontkomt er bijna niet aan *Het leven uit een dag* te beschouwen als een fantasievolle nadere variant van zijn concept van ‘het leven in de breedte’. In *De slag om de Blauwbrug*, de proloog bij de grote romancyclus ‘De tandeloze tijd’, werd de mogelijkheid hiertoe voor het eerst onder woorden gebracht:

> Nietsvermoedend opende ik een deur naar een lang verwaarloosde manier van leven, die ik ooit (...) ‘leven in de breedte’ had genoemd. Want er was een duizelingwekkend bestaan mogelijk - niet ‘in de lengte’, zoals we het gewend waren, maar in de *breedte*, waar alles sneller verliep, meer in beweging was, geen aardse tijd verloren

ging: waar alle gebeurtenissen zich gelijktijdig afspeelden, in plaats van elkaar tijdrovend op te volgen...[10.]

Petrus' middelpuntvliedende hemelpoort (oktober '88); foto: Chris van Houts

Me dunkt dat in het typisch artificiële romanuniversum van waaruit *Het leven uit een dag* is opgetrokken, deze idee overduidelijk is geconcretiseerd. De erin optredende romanpersonages zijn in dit verband niet veel meer dan marionetten, pionnen in het taalspel dat de auteur Van der Heijden met hen aan het spelen is. Met behulp van hen zal zijn ideaal van 'het leven in de breedte' gestalte moeten krijgen. Zij zullen een wijze van bestaan demonstreren, waarin - hoe kortstondig en gecomprimeerd ook - bijna alle facetten van een mensenleven zo volledig en intensief als maar mogelijk is, en zo magistraal en rijk aan gewaarwordingen als maar denkbaar is, worden doorgemaakt, zodat er bij de lezer schier een indruk van eeuwigheid begint te ontstaan.

Het moet er onderhand wel op beginnen te lijken dat de tijd daarmee daadwerkelijk is opgeheven. Aldus verzinnebeeldt *Het leven uit een dag* - naar mijn oordeel althans - op de meest ingenieuze wijze de relativiteit van het concept 'tijd'. Net zo indrukwekkend als Krol eerder in *Een ongenode gast* op een geheel andere, meer bespiegelende wijze dit aspect aan de orde had gesteld, met een even groot vakmanschap vinden we het zeker in niet mindere mate in Van der Heijdens roman tentoongespreid.

Tijdsperceptie

Aan wat ik hierboven over het paradoxale van de tijdsperceptie in *Het leven uit een dag* heb gereleveerd, zou ik ter verduidelijking nog het volgende willen toevoegen.

Ik zal dit doen aan de hand van een fragment uit de recensie van Robert Anker over dit boek, dat mij in dit verband sterk frappeerde:

> Alles voltrekt zich (...) in hoog tempo, maar in de beschrijving ervan heerst gewoon ons tijdsverloop en dat kan ook moeilijk anders (...) Een van de langste hoofdstukken bij voorbeeld speelt zich af in een café waar Benny zijn grote liefde Gini ontmoet, een paar glazen met haar drinkt en zo nog het een en ander; in de ervaring van de lezer duurt zoiets toch gauw een uur, zo niet langer, maar in de wereld van het boek is het hoogstens een enkele minuut. Ik ben hier wat langer op ingegaan omdat deze tegenstrijdigheid althans mij gedurende de hele eerste lezing van het boek niet met rust liet; telkens dook de vraag op of bepaalde dingen wel 'klopten'. Bij herlezing trad deze wel degelijk als een bezwaar gevoelde onderbreking van de lectuur echter steeds minder op.[11.]

Een realistische lezing van dit boek zou dit bezwaar inderdaad gemakkelijk in de hand kunnen werken. Maar het aardige is nu juist dat je die schijnbaar inconsistente tijdsperceptie wel degelijk een betekenis kunt geven. Want

hoe razendsnel het leven van de ééndagsmens dan ook mag verlopen, deze neemt met al zijn zintuigen dat leven zo diep en volledig in zich op - en het is nagenoeg constant vanuit het perspectief van de protagonist Benny dat het verhaal verteld wordt - dat voor de lezer van *Het leven uit een dag*, die voor de duur van het boek de fictie aanvaardt, daardoor de suggestie uitgaat dat de tijd normaal verloopt of soms zelfs, zoals al is aangeduid, stil lijkt te staan.

Een dergelijke suggestie treedt in het bijzonder op in het hoofdstuk 'Het ovale portret'. Daarin wordt namelijk het liefdevolle moment beschreven van de eerste en enig echte lichamelijke vereniging van Benny en Gini. In het ééndagsleven van beide gelieven zullen het misschien slechts een paar tellen zijn geweest, maar in hun beider voorstelling is het bijna een eeuwigheid. Ook de lezer ondergaat eenzelfde soort sensatie of heeft er tenminste een idee van, vooral door de flinke retardering die er bij tijd en wijle in het verteltempo optreedt.

De eerste toenaderingen tot elkaar en het daar langzaam op volgende zoete minnespel zijn door Van der Heijden met zoveel aandacht, smaak en gevoel voor (de juiste) details beschreven dat er haast geen einde aan lijkt te willen of kunnen komen. Het effect van deze ontmoeting is dat deze, zeker in die voor Benny zoveel kleurlozere hel, nog lang zal na-echoën en voor altijd in zijn herinnering zal blijven voortbestaan:

> '*als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel*'
>
> Telkens weer moest Benny Wult ervaren met wat voor overweldigende kracht de herinnering aan het geringste detail van die andere, die oude wereld zich kon opdringen. Het was zelfs zo dat zo'n herinnering het herinnerde object lijfelijker aanwezig deed zijn dan de dingen die Benny in deze nieuwe wereld van herhaling met zijn zintuigen rechtstreeks waarnam. Het gold met name voor alles wat met Gini te maken had, voor de kleinste kleinigheden van hun vroegere samenzijn.[12.]

Corrumperende liefde

Behalve voor de relatieve tijd staat *Het leven uit een dag* als allegorie uiteraard ook voor de zuivere liefde, die echter corrupt en kapot gemaakt wordt, onder andere door de zucht en het blinde streven naar herhaling ervan. Dat de liefde daardoor gedegradeerd raakt tot een volstrekt eenzijdige bevrediging van de lusten en een nogal voze seksverslaving tot gevolg heeft, dat is een aspect dat *Het leven uit een dag* in zekere zin wel gemeen heeft met de roman *Mystiek lichaam* van de helaas veel te vroeg overleden auteur Frans Kellendonk.

Met *Mystiek lichaam*, dat ik als één van de interessantste en beste romans van de jaren tachtig beschouw, lijkt *Het leven uit een dag* overigens in meer dan één opzicht (zowel stilistische als inhoudelijke) relaties te onderhouden en schijnt er soms zelfs een regelrechte intellectuele pendant van te zijn. Het zij mij hopelijk toegestaan, in

dit verband althans, te volstaan met een enkele aanwijzing voor een mogelijk intertekstueel verband.

In *Mystiek lichaam* worden aan de hand van een grotesk exempel grote vraagtekens gezet bij het zomaar overboord gooien door de moderne mens van zijn christelijke erfgoed. Het betreft een ideeëngoed dat de Westeuropese cultuur immers eeuwenlang heeft bepaald en waarvan onder meer de huwelijksliefde, die volgens de kerkelijke moraal als de getrouwe afspiegeling van de vruchtbare liefde van God voor de mensheid gericht behoort te zijn op de procreatie, een belangrijke exponent vormt. Het is ook dit vruchtbare aspect van de echtelijke liefde dat de instandhouding van het menselijk geslacht en bijgevolg van zijn geschiedenis garandeert.

Kellendonk laat in zijn ‘kleine geschiedenis der Gijselharten’ op een uiterst ironische, soms zelfs sarcastische wijze zien - zonder overigens echt hevig moralistisch te worden - dat de

volstrekte negatie van dit christelijke ideaal weinig reëel geluk heeft gebracht en naar een dood spoor leidt. Het hoofdstuk ‘Epithalamium’, waarin de merkwaardige eerste bruidsnacht wordt bezongen van twee romanfiguren, die een zogenaamd ‘mariage de raison’ hebben afgesloten, en waarbij verder verrassend genoeg de eerste kiem wordt gelegd van een fataal aflopende homo-erotische relatie, maakt daarvan al veel zichtbaar.[13.]

Interessant is dat in de door en door kunstmatige romanwereld van *Het leven uit een dag*, die net zo artificieel is als die van *Mystiek lichaam*, juist een volmaakte liefde in het geding is, die goed te vergelijken valt met de christelijke liefde zoals die idealiter is gedacht. Als éénmalig fenomeen geconcipieerd heeft zij notabene de geboorte van een zoon (Benny junior) tot gevolg gehad. Zij wordt geïdealiseerd tegen de achtergrond van een metafysisch stelsel dat als een duidelijk atheïstische tegenhanger fungeert van het christelijke referentiekader: het in *Het leven uit een dag* gepraktizeerde ‘leven in de breedte’ spoort alleszins goed met ‘het eeuwige leven in het hiernamaals’. En de afwijking van dit ideaal wordt, zoals ik heb laten zien, zwaar bestraft.

Intellectuele knipoog

Mogelijk stelt het volgende in dit verband niet veel meer voor dan een intellectuele knipoog van Van der Heijden aan het adres van Kellendonk. Maar wat mij in ieder geval wel sterk is bijgebleven in de beschrijving van Benny's wandelgang naar de ruimte in de gevangenis waar hij geëxecuteerd zal gaan worden, is dat Van der Heijden hier met een zeer grote mate van waarschijnlijkheid enkele woorden aan Kellendonks roman heeft ontleend, die in de nieuwe context heel goed uitgelegd zouden kunnen worden als een prelude op diens latere verblijf in de hel. Benny wordt vóór zijn terechtstelling door zijn bewakers toegestaan nog een allerlaatste blik te werpen op een wereld die hij zo aanstonds gaat verlaten. Wat hij op dat ogenblik dan onder meer opmerkt, is het volgende:

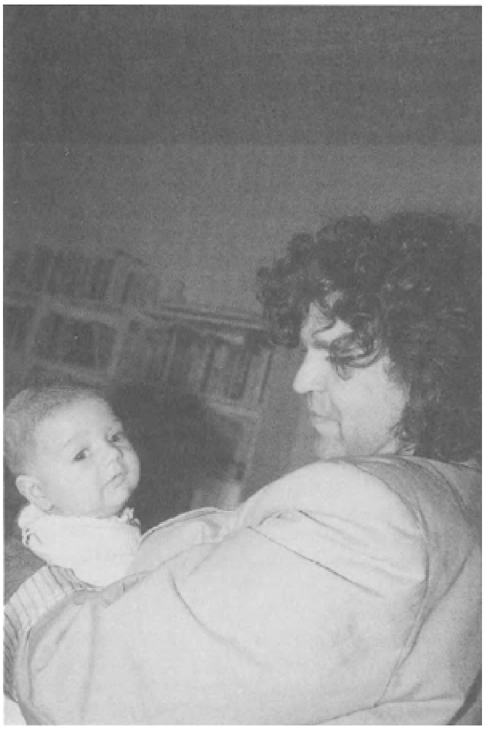
> De stad, bleek nu, kon ook worden opgevat als een terrasvormig uitgehakt stuk rotskust, met op elk plat vlak de hemelsblauwe rechthoek van een zwembad. Op sommige daken ook waren schaduwrijke tuinen aangelegd, met over de dakrand hangend groen. Boven op een gebouw van bijna honderd verdiepingen hoog hing *de fijne nevel van een sproei-installatie*, en daar, tussen spitse boompjes in grote tobben, zag Benny Wult voor het eerst in zijn leven *een - kleine - regenboog*.[14.]

De door mij in dit citaat gecursiveerde woorden blijken eveneens in *Mystiek lichaam* voor te komen en wel in een voor de strekking van deze roman tamelijk cruciale passage waarin sprake is van de mogelijkheid tot een antischepping, die de met het AIDS-virus besmette Broer eventueel op aarde zou willen vestigen. De liefde die hij, voor het eerst sinds de dood van zijn overleden vriend, weer eens bedreven heeft met een aantrekkelijke blonde jongeman, wordt in het volgende fragment namelijk in het kader geplaatst van een tegendraads, verzonnen verbond met de duivel:

> En mocht over een tijdje desalniettemin blijken dat hij de jongen met de dood had bezwangerd (...) dan had die onbedoelde uitwerking tenminste de schoonheid van de symmetrie. Want tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben gesticht (...), een anti-schepping tegenover haar schepping. Nu gebleken was dat hij zich onmogelijk kon onderwerpen aan haar vrouwelijke schrikbewind was dat de enige waardige uitweg. Ja, bedacht hij, fietsend langs akkers waar *sproei-installaties* tuiltjes *nevel* uitzwiepten, in de kruin van elke neveltuil een *eenpersoons regenboogje* dat meedraaide met de blik van de fietser - als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel.
> (De cursiveringen zijn van mij, BA)[15.]

Het opsporen en traceren van meerdere overeenkomsten tussen beide werken zou vanzelfsprekend een uitvoeriger beschouwing vergen. Het is mij er hier slechts om te doen geweest enigszins aannemelijk te maken dat Van der

Heijden in de uitbeelding van zijn thematiek waarschijnlijk enige verwante noties van een collega-schrijver heeft geadapteerd.



Met zoon Tonio, ten tijde van het verschijnen van Het leven uit een dag (oktober '88)

In nog veel geringere mate dan destijds bij Kellendonk het geval zal zijn geweest, is er bij Van der Heijden in zijn roman echter sprake van een morele strekking. Zijn idee van een door herhaling gecorrumpeerde liefde is veeleer de kapstok waaraan het temporele aspect kon worden opgehangen.

Voor het overige zal zijn concept van ‘het leven in de breedte’ hoogstwaarschijnlijk eerder poëticaal dan levensbeschouwelijk zijn ingegeven.

Poëticale strekking

In het interessante essay dat Frans de Rover naar aanleiding van de bekroning voor *De gevarendriehoek* met de Bordewijkprijs 1986 aan het tot-dan-toe verschenen werk van Van der Heijden wijdde, staat onder meer de volgende rake typering te lezen:

> ‘De tandeloze tijd’ vindt haar aanleiding in een autobiografie, maar resulteert bovenal in het portret van een schrijver die *al schrijvende* op zoek is naar de verloren tijd. Wat *De sandwich* in miniatuur bevat, presenteert de trilogie in uitvergroting: een onderzoek naar de werking van het geheugen en de herinnering, een voortdurend pogen wraak te nemen op de voorbijgaande en voorbije tijd door die haar knaagtanden uit te trekken en stil te zetten in het schrift. Het resultaat is de paradox van

de literatuur: met het vastleggen van 'geschiedenis' creëert Van der Heijden 'werkelijkheid'.[16.]

Niet in de laatste plaats laat ook *Het leven uit een dag* zich uitstekend poëticaal duiden. De roman toont ons met groot succes de triomf van het schrijverschap over het leven: want zo onbereikbaar als het eerder besproken ideaal van 'het leven in de breedte' in de werkelijkheid ook mag zijn, door het overtuigend beeldende vermogen van Van der Heijden heeft het in literatuur op de meest adequate wijze zijn vorm kunnen krijgen.

In de worsteling van de auteur en van zijn romanfiguren om zo min mogelijk kostbare tijd verloren te laten gaan, vormt *Het leven uit een dag* in vergelijking met het zeer breed opgezette 'De tandeloze tijd' de overtreffende trap. Waar in de grote, onvoltooide romancyclus nog het echec van de hoofdfiguur Albert Egberts, die al zijn pogingen om op aarde 'in de breedte te leven' tot mislukken zag gedoemd, tot uitdrukking werd gebracht, daar is in *Het leven uit een dag* de creatie door de auteur van een driedimensionele wereld, waarin enkele romanfiguren de volstrekte uniciteit van alles in het leven in de kortst mogelijke tijd met zoveel aandacht en opmerkzaamheid in zich op

kunnen nemen dat zij pas met recht 'in de breedte (kunnen) leven', wel volkomen geslaagd. En wat de ééndagsmensen in miniatuur zijn, dat is de romanschrijver natuurlijk in het groot.

Cyclisch tijdsverloop

Ik kom tenslotte nog even terug op het slot van de roman. Zoals aangeduid besluit *Het leven uit een dag* met een tweede lichamelijke vereniging van Benny en Gini in de vorm van een 'kortstondige symbiose'.[17.]

Dit slot werd reeds in de eerste regels van de roman voorspeld door de vriend van grootvader, zodat dit einde geheel organisch weer bij het beginpunt aanknoopt:

> Ik zie (...) een grote liefde voor uw zoon in het verschiet. (...) Een liefde even onvermijdelijk als ... als het treffen van donder en bliksem tijdens een onweer. Hij hier, die schrokop, natuurlijk als de donder gedacht. Dan kan zijn geliefde als het licht optreden.[18.]

Het is vooral met de grandioze uitwerking van dit op zich wat gezochte beeld tot de metafoor aan het slot, die net als attributen als de ventilator in de bar en het reuzenrad op de kermis, een cyclisch, circulair tijdsverloop suggereren, dat Van der Heijden zijn thematische preoccupatie het meest doeltreffend heeft weten weer te geven. Hij zal er ongetwijfeld weer het gevoel door hebben gekregen literatuur vervaardigd te hebben die meer is dan wat er alleen maar staat.[19.] Het is literatuur die in de beste traditie gesitueerd kan worden, in de traditie bijvoorbeeld van Marcel Proust, die ook al zo 'op zoek was naar de verloren tijd'.

Eindnoten:

1. Gerrit Krol, *Een ongenode gast*. Amsterdam: Querido, 1988, p.63.
2. Zie: Rob Schouten, 'Een vervelend begin vol eenmalige hoogtepunten.' In: Trouw, 6 oktober 1988.
3. A.F.Th. van der Heijden, *Het leven uit een dag*. Amsterdam: Querido, 1988, p.22.
4. ibidem, pp.24-25.
5. ibidem, p.161.

17. Deze mooie term voor het ultieme ondeelbare moment van (seksueel) samenzijn tussen Benny en Gini heb ik ontleend aan de recensie van Anthony Mertens. Zie: Anthony Mertens, 'Het leven uit een dag, Benny verdient de hel.' In: De Groene Amsterdammer, 5 oktober 1988.
18. A.F.Th. van der Heijden, *Het leven uit een dag*. Amsterdam: Querido, 1988, p.9.
19. Vgl. de volgende uitspraak van Van der Heijden over zijn schrijverschap: '(...) Als je maar integer genoeg dat éne beschrijft, dat je je hebt voorgenomen, als je dat maar met genoeg vakmanschap aanpakt dan krijg je er altijd iets extra's bijgeleverd. Iets, dat je pas later ontdekt. Er komt altijd meer symboliek uit dan je erin stopt. Dan blijkt zo'n roman boven zichzelf uit te stijgen, altijd over meer te gaan dan de zaak die je dacht aan te snijden.' Zie: Ad Fransen, 'A.F.Th. van der Heijden, De Tijdbijter.' In: Folia, afl. 18, 20 december 1985, p. 10.

6. ibidem, p.187.
7. ibidem, p.191.
8. ibidem, p.195.
9. ibidem, pp.195-196.
10. A.F.TL van der Heijden, *De slag om de Blauwbrug*. Amsterdam: Querido, 1983, p.21.
11. Zie: Robert Anker, 'Een virtuoos verteld lichtzinnig sprookje.' In: Het Parool, 5 november 1988.
12. A.F.Th. van der Heijden, *Het leven uit een dag*. Amsterdam: Querido, 1988, p.171.
13. Zie: Bernd Albers, 'Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken, Over de roman *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk.' In: BZZLLETIN jrg. 18 (1988-1989), nr. 165, pp. 59-68.
14. A.F.Th. van der Heijden, *Het leven uit een dag*. Amsterdam: Querido, 1988, p.108.
15. Frans Kellendonk, *Mystiek lichaam, Een geschiedenis*. Amsterdam: Meulenhoff, 1986, pp.156-157.
16. Frans C. de Rover, 'Een wraakneming op de verloren tijd. Het schrijverschap van A.F.Th. van der Heijden.' In: *Jan Campertprijzen 1986.* 's-Gravenhage: BZZTôH, 1986, p. 64.

A.F.Th. van der Heijden
Fragmenten uit het Gastenboek

Maandag 29 januari 1990

Lafheid. Sexuele halfslachtigheid. Drankzucht en bijkomende vetzucht. Leugenachtigheid. Twistgierigheid en de neiging tot querulantisme, voor zover dat niet hetzelfde is. Geestelijke en lichamelijke luiheid...

Ziedaar mijn voornaamste ondeugden. Ik zou er nog een paar aan toe kunnen voegen:

Roerloosheid in het algemeen, en lichamelijke bewegingloosheid in het bijzonder. Sowieso de neiging ongezond te leven, niet alleen wat de alcohol betreft.

IJdelheid, en de krampachtige ontkenning daarvan.

Jaloezie in liefdesaangelegenheden (of beschouw ik dit juist *niet* als een negatieve eigenschap?)

Kritiekgevoeligheid, en de krampachtige ontkenning daarvan. Behoefte aan bijval, aan bewondering.

Kwetsbaarheid (of...?)

Vormelijkheid; gebrek aan spontaneïteit.

Gebrek aan engagement, aan solidariteit.

Zwak ontwikkeld altruïsme.

Te grote behoefte aan zelfrechtvaardiging...

Om deze slechte eigenschappen stap voor stap op het spoor te komen, daar heb ik geen dagboek vol uitputtende zelfanalyse voor nodig. Ik ken ze al. Ik merk opeens dat ik er geen enkele moeite mee heb ze met naam en toenaam te noemen, op papier nog wel. Ze staan als een soort motto aan het begin van dit dagboek - *als* het een dagboek zal blijken te zijn.

Nee, mij stond iets anders, iets veelomvattenders voor ogen dan een introspectief dagboek met als uitkomst de dapper opgebiechte Centrale Ondeugd. Tirades, tegenover mijzelf en anderen (ook ordinair gescheld, als dat toevallig overeenstemt met de smaak van het moment die ik op mijn tong draag). Invallen voor toekomstig romanwerk, voor een persoonlijke filosofie. Dromen, van de nacht en van de dag. Erotische en obscene visioenen, ook de meest barre, als me dat zo uitkomt. Polemische oprispingen. Bekentenissen. Geheimen. Roddel desnoods. Complete romanontwerpen, ook als ze weinig kans hebben ooit gerealiseerd te worden. Herinneringen. Gedachten, evengoed de naïeve. Anekdoten. Dagelijkse avonturen en beslommeringen. Verslagen. Aforismen. Brieven. Berekeningen, van royalties evengoed als van werkuren. Werkschema's. Boodschappenlijstjes. En een diepgaande studie van wat ik nu eigenlijk wil, vanaf mijn achtendertigste, met mijn leven en mijn schrijverij...

Kortom, een doorlopende tekst die het chaotische heen en weer flitsen van het brein tussen uiterlijke en innerlijke werkelijkheid (op z'n best) volgt, zonder de pretentie dat daarmee de verrukkelijke chaos van waarneming en gedachtenleven afdoende in kaart wordt gebracht.

Opzettelijk geef ik dit geschrijf voorlopig geen genre-aanduiding. ‘Dagboek’ voldoet in ieder geval niet. Ik schrijf mijn tekst in uit Duitsland geïmporteerde *Gästebücher*, die ik in een winkeltje voor huishoudelijke artikelen aan het Amsterdamse Mercatorplein kocht. Daarom zal ik de achtereenvolgende cahiers met

mijn tekst aanduiden met: *Gastenboek* I, *Gastenboek* II, etc. Een toevallige naam, in dit verband zonder betekenis.

Ik bezit exact een gros van deze *Gästebücher*. Ze zijn er in twee verschillende uitvoeringen: (1) in geel kunstleer gebonden, met op het voorplat in gouden letters het woord GÄSTE (getooid met een lullig vogeltje, eveneens in goudopdruk): (2) gebonden in kartonnen kaft met donkerrode kunstleren rug waarop in gouden letters GÄSTE (op het papieren omslag een oude Duitse tekst in facsimile). Beide soorten zijn even groot en even dik, hebben van boven goud op snee, en zijn voorzien van een witzijden leeslint. Het papier is gelig. De bladzijden zijn even breed als een A4tje, maar ± anderhalve cm korter. Ze zijn aan beide zijden te beschrijven. Als ik nu het volle gros voor hetzelfde doel reserveer, heb ik tot mijn beschikking: 260 pp. x 144 schrijfboeken = 37.440 blanco pagina's. Ik heb dus de komende tien jaar ruim tien blanco pagina's per dag tot mijn beschikking. Daarna zien we verder.

Van 1 oktober 1976 tot 22 december 1989 heb ik in Amsterdam gewoond. Op die 22ste dec. verhuisden we naar de Veluwe. Sindsdien ben ik nog niet echt op orde geraakt. Vandaag had ik 'definitief het schrijven willen hervatten'... Maar Tonio lijdt aan een flinke oorontsteking, en Mirjam begon gisteravond griepverschijnselen te ontwikkelen. Er worden momenteel te veel huiselijke handelingen van me verwacht. Hoewel... als de *wil* sterk genoeg is, moet ik onder álle omstandigheden kunnen werken. Met deze gedachte mezelf zoveel mogelijk tarten.

Morgen misschien over de (bij)gedachte aan publicatie in het geval van dagboeken of andere bekentenisgeschriften. Het loopt nu naar half elf in de avond. Ik ga eens horen aan de andere kant van het huis of Minchen iets wenst. Ik bespeur bij mezelf geen uitgesproken zin in een borrel, - maar misschien is deze notitie al veelzeggend genoeg. De gedachte aan drank is nooit ver. De laatste tijd verontrust me dat minder dan vroeger. Een onrustbarende situatie, zou ik bijna zeggen.

Woensdag 7 februari 1990

Storm slaat het huis - en dat na twee schitterende voorjaarsdagen met al warme zon. Het is avond, half negen; op de radio *Orfeo ed Eurydice* van Gluck. Minchen zit een verdieping lager op haar werkkamer achter de tekstverwerker, en verzorgt mijn post. Tonio slaapt vredig daar ergens achter mijn boekenkasten, na zijn nachtmerrie van vanmiddag, die wel met het bezoek aan de kinderarts (vanmorgen) te maken zal hebben gehad. Huiselijke idylle? Vergeet het maar. Ik ben vol onrust. Het is een onrust die ik ook echt *wil*; die ik vruchtbaar hoop te maken.

Het was te verwachten. Zoals altijd na een periode van - al dan niet gedwongen - werkeloosheid, heb ik last van drempelvrees. Brieven schrijven vormt geen probleem, maar ik durf niet aan mijn roman te beginnen. Het wordt hoog tijd me van die vrees te bevrijden, want mijn werkschema (honderd dagen) voor *Advocaat van de hanen* ging afgelopen maandag al in, en ik heb nog geen letter op papier staan. Daarom wil ik vanavond een paar bladzijden van dit gastenboek gebruiken om mezelf 'warm' (of 'los') te schrijven. Wie weet kan ik dan morgen zonder problemen met de romanstof verder.

Wat is voor de hand liggender dan het hier over die roman te hebben? Wat wil ik ermee? Wat is zijn stijl?

Eerst zijn voorgeschiedenis.

In het voorjaar van '86, toen ik tijdelijk geen zin meer had om met mijn januari '86 begonnen korte roman *De sandwich* verder te gaan, ontwierp ik tal van verhalen en romans en zelfs cycli van romans ('De stad en de holen'). Om mezelf te vermaken zette ik de ingrediënten voor een 'heuse bestseller' op papier. Aan welke criteria, compositie, stijl etc. zou een roman moeten voldoen, wilde hij tot een bestseller te maken zijn - uiteraard met behoud van literaire kwaliteit. (Ik onderbreek dit geschrijf even om mijn anti-hongercapsules met water weg te spoelen.) Ik had juist een zeer euforische en drankzuchtige periode achter de rug (maart, april), vergelijkbaar met de grote eufori van 1978. Ik besloot die verschijnselen - onverklaarbare geluksgevoelens, verliefdheid op het leven en op de wereld en op de liefde, gepaard gaande met alcoholische onverzadigbaarheid - uit te lenen aan de hoofdpersoon van mijn imaginaire bestseller, maar hem zouden ze regelmatiger overkomen. Van deze

‘Dorgelo’, zoals hij aanvankelijk heette, maakte ik een *kwartaaldrinker*, maar dan een die gemiddeld eens per jaar voor de bijl ging. Er hing me vaag iets voor de geest van Italiaanse stropdassen: de held zou in zijn plotseling oplevende belangstelling voor kleurige, gestreepte dassen een dipsomane bui aangekondigd zien. (Zelf had ik tijdens mijn voorafgaande euforische periode heel wat mooie dassen aangeschaft. Ik morste er drank op.) Zo zou het boek dus beginnen - met een Dorgelo die zich naar een etalageruit toebuigt om de uitgestalde dassen in zich op te nemen, en daarbij zijn hoofd stoot. Door die ontnuchterende kopstoot realiseert hij zich dat hij voor het eerst sinds anderhalf jaar onherroepelijk op weg is naar de goot, die binnen een week of drie bereikt zal zijn.

Het boek zou alle opeenvolgende stadia van de euforische gesteldheid en de drankzucht beschrijven, tot aan de climax van uitzinnigheid, tot aan de neergang, de definitieve kater, de ontwenningsverschijnselen, het delirium, en

eventueel de wederopstanding. Maar - anders werd het nooit een bestseller - ergens tussen climax en neergang moest er iets *gebeuren*, iets spannends, bovenal iets ingrijpends dat onze held, na de delirische verschijnselen teruggekeerd in het normale leven, zou blijven achtervolgen of aankleven, als een zichtbaar schandeteken van zijn jaarlijkse zondeval.

Donderdag 8 februari 1990, 15:30

(Gisteravond tegen halftien naar beneden geroepen om afscheid te nemen van onze buren, die voor vijf weken naar hun huis in Zwitserland gaan. Ik zei bij mezelf: ‘In godsnaam dan maar. Trek de fles maar open. Dieet of geen dieet. Dit is overmacht.’

De buren wilde niet eens gaan zitten, laat staan iets drinken. Staande gaven Bouke en Jannie nog wat instructies. Sleutels, telefoonnummers... Dag Jannie. Dag Bouke. Goede reis.

Maar de gedachte aan die onverwachte borrel liet zich niet meer verdrijven. M. verzette zich niet tegen mijn voorstel. Ze maakte zelfs een boterham voor me, want ik ‘moest toch wat in mijn maag hebben’ voordat ik aan de vodka begon. Twee ijskoude vodka's - dat viel dus mee. Maar ik at te veel boterhammen bovenop het kunstmatige vulsel in mijn maag. Opgepompt gevoel later in bed. Toen M., moe, al naar boven was, heb ik nog wat gelezen - in Gide, van wie ik niet houd overigens. Storm nog toegenomen. Belette me te slapen. Klapperend, piepend luik beneden.)

Donderdag 22 februari 1990

Terug naar *Advocaat van de hanen*. Vervolg op het geschrevene van 7 februari j.l.

Alvorens tot het ontwerp van een Ingrijpende Gebeurtenis te komen, verdiepte ik me in het beroep van mijn toen nog Dorgelo geheten hoofdpersoon. Hij zou iemand kunnen zijn die krachtens zijn vak bij ‘grote gebeurtenissen’ betrokken is. Ik dacht aan Stan van Houcke, toenmalige schandaalverslaggever van Stad Radio Amsterdam, altijd haantje de voorste bij rellen etc. Of toch een *schrijvende* journalist. Met pen of microfoon - wat zou zo'n reporter in een stad als A'dam kunnen tegenkomen? Een verzonnen of een historische gebeurtenis? Dit laatste, wist ik al spoedig. Iets wat de mensen zich uit de kranten zouden kunnen herinneren. Ik weet niet meer hoe ik op de zaak-Hans Kok kwam. Het intrigerende van die zaak was dat niemand precies wist (kon weten) wat zich in de beslotenheid van die politiecel had afgespeeld. Ik kon mijn kwartaaldrinker wegens ‘openbare dronkenschap’ in zo'n zelfde politiecel laten opsluiten, en - ev. voor een deel - getuige laten zijn van wat zich in een aanpalende of tegenoverliggende cel afspeelde. Een journalist zou zijn getuigenis later breed kunnen uitmeten - of juist, om wat voor reden dan ook, even nadrukkelijk verzwijgen.

Uiteindelijk vond ik een journalist te voor de hand liggend. Het werd een advocaat. Een die na zijn insluitng en vrijlating door de familie van de gestorven jongen zou worden gevraagd als hun advocaat op te treden - zonder dat iemand van zijn

verzwegen getuigenis op de hoogte was. Later werd me duidelijk dat hij ook vóór zijn insluiting al met 'Hans Kok' en zijn kornuiten te maken moest hebben gehad. Cynisch geworden advocaat, die zich ooit uit idealistische overwegingen met de kraakbeweging had beziggehouden, en nu, medio 1985, nog met één gevalletje uit die idealistische tijd was blijven zitten: een voormalig Huis van Bewaring, in gebruik door kunstenaars (als werkruimte) en hanekamdragers (als ruimte om nadrukkelijk niets te doen). Het zou door de gemeente worden verkocht aan het Rijk, dat er een nieuw HvB van wilde maken. Leeg op te leveren. De 'gebruikers' weigerden te vertrekken. Vooral de hanekamjongens bleken voorstanders van een bezetting - met gebarricadeerde ingangen. Zij werden onder deze omstandigheden bijgestaan door de advocaat mr. Quispel, Ernst Quispel.

Toen ik ongeveer zover was met mijn hersenspinsel bleek het opeens geen spelletje meer. Ik had een heus romanidee bij de horens. Geen bestseller-geintjes meer. Voor mij gold alleen nog het dilemma van de advocaat, die zich steeds verder in moeilijkheden bracht naarmate hij zijn getuigenis langer verzweeg. Er echode iets in door - zonder dat ik het er bewust in had gebracht - van wat Sartre onder Kwade Trouw verstaat. De advocaat kiest voor zijn goede naam, zijn carrière, welstand van zijn

gezin - en dat alles ten koste van de waarheid, de gerechtigheid, de verantwoordelijkheid.

Pas wanneer zijn gezin in gevaar komt, komt hij op de proppen met wat hij weet. Het gaat dan om de *kleine verantwoordelijkheid.*

Ik voel de sterke behoefte *nu* naar de romanstof over te gaan, nog voordat ik dit inleidende geschrijf heb afgerond. Mocht de drempelvrees nog te groot blijken, dan zal ik naar deze aantekeningen terugkeren.

['s middags]

Vanmiddag wil ik beginnen met het *chronologische* begin van de roman: do. 11 april 1985. Dus niet met het *absolute* begin (pag.1), dat te dateren is op ma. 29 april 1985.

Tussen 11 en 29 april strekt zich Quispels *drinking period* uit: eerste signalen, het verzet, het toegeven, de euforie, de esthetisch opgebouwde drinkavonden, de uitzinnige climax, de eerste tekenen van de neergang, het verzet tegen de neergang, de onafwendbare verloedering, de goot, de kater, het delirium. Het boek begint dus met het einde van de periode: de deliriumverschijnselen in de nacht (de vroege ochtend) van de 29ste april. In het tweede hoofdstuk wordt het begin van de periode beschreven: de belangstelling voor uitgaanskleding in etalages, het aanzwellend gejuich in de borstkas, onvermogen tot kwaadheid, verlies van alertheid, behoefte aan liquid cash. Aan dit hoofdstuk zou ik vanmiddag willen gaan werken. Er moet een steeds sterker wordende juichtoon te beluisteren zijn - een juichtoon die aanvankelijk verdrongen wordt, ten slotte aangemoedigd.

Zondag 25 februari 1990

Vanavond besefte ik nooit anders te hebben gewild dan *zo radicaal mogelijk* mijn talent uit te buiten.

Maandag 26 februari 1990

Acht uur 's avonds. Het stormt. Mozartsymfonieën op de radio. Het is niet onbehaaglijk op mijn werkkamer, al voel ik me door die harde wind als altijd opgejaagd. Vanmiddag belde Manuela, de vrouw die elke ochtend met haar auto Tonio om kwart voor 8 ophaalt en -samen met haar dochtertje Charrèl - naar de crèche in Eerbeek brengt. Ze durfde het niet aan om in die bomenontwortelende storm kinderen te gaan vervoeren. Dus bleef Tonio vanmiddag in Eerbeek, zodat Minchen achter de tekstverwerker kon blijven zitten. Wat later verscheen opeens buurman Bouke, voor een paar dagen over uit Zwitserland (per trein) 'om zijn boot te verkopen'.

Vanmorgen vanaf een uur of tien gewerkt aan *Advocaat van de hanen*, dat wil zeggen: aan het gelijkelijk over de hoofdstukken verdelen van nog ontbrekende

‘politieke en juridische feiten’, zoals ik ze maar genoemd heb. Ik hield me daarbij voor een groot deel aan de historische feiten uit de zaak-Hans Kok, maar dan een half jaar vroeger in de tijd geplaatst. Definitieve tekst heb ik zodoende niet geschreven; dat komt - hoop ik - morgen. Ik laat het van mijn stemming afhangen aan welke passage in welk hoofdstuk ik zal beginnen. Het zal wel weer, net als anders, zwerven worden van het ene onderdeel van het boek naar het andere. Van voor naar achter en weer terug, en van daar weer naar het midden, etc. Het beste zou zijn ergens middenin het eerste hoofdstuk (‘De geharnaste kat’) te beginnen, dóór te werken tot aan het slot van dat hoofdstuk, en vervolgens, overmoedig geworden, terug te keren naar de eerste zin, die tevens de eerste zin van de roman is.

Een uitdaging zou zijn meteen maar het ‘kernhoofdstuk’ (het middelste van de vijf hoofdstukken waaruit het Tweede Boek van *Advocaat...* bestaat) aan te pakken. Daarin immers speelt zich de belangrijkste ontknoping - Quispels getuigenis - van de roman af. Heb ik dat onderdeel eenmaal rond, dan weet ik des te beter op welke plaatsen ik informatie moet achterhouden, en hoeveel.

Advocaat van de hanen zit merkwaardig in elkaar, vind ik zelf. De roman valt uiteen in twee ‘Boeken’ van ongeveer gelijke omvang, het eerste misschien wat omvangrijker dan het tweede.

Eerste Boek: De euforie
Tweede Boek: Een geweldje

‘De euforie’ speelt geheel in 1985 - van 11 april tot 20 mei, om precies te zijn; ‘Een geweldje’ van augustus '85 tot september '86, maar voornamelijk toch, wat de handeling betreft, in '86. De beide ‘Boeken’ zijn verschillend gecomponeerd.

Het Eerste Boek bestaat, zoals de zaken nu liggen, uit 24 kleine hoofdstukken. De even hoofdstukken, die Quispels euforische drinkperiode behandelen, zijn in ‘majeur’ geschreven; de oneven hoofdstukken, over de weken erná, in ‘mineur’. Gelukzaligheid en melancholie wisselen elkaar zo per hoofdstuk af. Het 24ste, dat de ontruiming van het HvB II beschrijft, gaat van majeur over in mineur: in dat hoofdstuk begint Quispels euforische gesteldheid te tanen. De *even* genummerde hoofdstukken spelen zich, althans t/m het 22ste, vóór de ontruiming af, de *oneven* genummerde erna. Pas in het 24ste hoofdstuk ontmoeten het ‘ervoor’ en ‘erna’ elkaar, net als dat het majeur en het mineur daar in elkaar overgaan. Men zou de compositie van deze eerste helft van de roman enigszins gewichtig ‘contrapuntisch’ kunnen noemen.

In ‘Een geweldje’ volgen de 5 hoofdstukken elkaar, op de flashbacks na, chronologisch op. Ze bestaan elk uit 4 kleine (deel)hoofdstukken - twintig in totaal dus.

Het is eigenlijk niet helemaal correct te zeggen dat in hoofdstuk 24 van het Eerste Boek ‘het “ervoor” en “erna” elkaar ontmoeten’. Er ontbreekt een schakel. Pas in het Tweede Boek wordt onthuld wat zich afspeelde tussen donderdag 25 april 1985 (dag van de ontruiming) en maandagochtend vroeg 29 april '85 (het delirium).

Als we door de handeling *heen* kijken, waar gaat het boek dan over?

Over de keuze tussen twee niveaus van verantwoordelijkheid: persoonlijke en algemene; gezin en maatschappij; ‘recht hebben op’ en rechtvaardigheid. Het riekt in mijn boek zelfs een beetje naar Sartriaanse Kwade Trouw, al heb ik destijds bij de eerste opzet, geen moment Sartre in gedachten gehad. Maar dit is waarschijnlijk slechts in schijn het ‘hoofdthema’. Ik ben altijd nieuwsgierig naar de 'ideeën *onder* de ideeën, die vaak onbenoembaar zijn.

Eens per jaar geeft Quispel zich, na wat inleidend verzet, over aan een uitspatting die drie weken kan aanhouden. Iets in hem dwingt hem ertoe de smaak voor het leven terug te winnen, zijn blaséheid te doorbreken, te vernietigen zelfs. Net zo lang tot hij opnieuw blasé is - van deze uitspatting nl. Blasé van een ander leven dan wat hij doorgaans leidt.

Met de geblaseerdheid in zijn gewone bestaan - en in dat van zijn tijdgenoten - is iets aan de hand, zo ontdekt hij op zeker moment. Men raakt niet meer blasé van een te veel van de goede dingen des levens, want die hebben al lang hun smaak verloren. Nee, men raakt blasé van wat de dingen die geconsumeerd (‘genoten’) worden *voorgeven te zijn*, nl. ‘goede dingen des levens’. Quispel beseft dat hij blasé is - niet van zijn genietingen, maar van de *schijn* van genot die de dingen (op z'n best nog) afgeven. Hij is blasé van een houten ham. Blasé van een kleurenaffiche.

Hij begrijpt nu beter waarom hij die jaarlijkse, ‘val’ maakt. Alles in hem snakt ernaar de vergeten dingen, de Oude Wereld, nog eens te proeven. Zijn smaakbacillen raken geprikkeld door de vergeten herinnering aan *smaak*. Zijn zenuwen zoeken woest leven. Etc.

De ommekeer bestaat hierin dat hij, tegen het slot van de roman, beseft dat ook die zg. ‘louterende’ onderdompeling in een woeste wereld die nog ergens naar lijkt te smaken, onecht en vergeefs is, gezichtsbedrog, niet-verzadigend. Zowel de wereld

die hij ontvlucht als die hij zoekt, is van geur en kleur en smaak ontdaan. Drie weken per jaar leeft hij in een verzonken, voorouderlijke *herinnering* aan het Echte Leven, dat hij zelf nooit gekend heeft; waar hooguit zijn nutteloze zintuigen naar verwijzen. Die jaarlijkse, onweerstaanbare gelukzaligheid... was dat niet zoiets als een oude wind die zich in hem verhief, die hem het hoofd op hol bracht, het huis uit dreef, de stad in, waar hij niets te zoeken had, althans *niets te vinden?*

Vrijdag 2 maart 1990, middaguur

Nog steeds zeer wisselvallig weer, waar mijn humeur niet goed raad mee weet. Een kwartier geleden hagel, nu schijnt de zon (op een irritante manier). Liever de hele dag regen dan deze grilligheid.

Beethoven op de platenspeler. Ik hoor Tonio huilen, die net terug van de crèche door Mirjam in bed wordt gelegd.

Gisteravond te veel gedronken: vodka, bier (Duvel), wijn, whiskey. Geen kater, maar voel wel de nawerking. Op de bank in slaap gevallen, lang nadat M. al naar bed was vertrokken. Mogelijk heb ik gedacht het probleem voor me uit te kunnen schuiven, maar vandaag - misschien onder invloed van mijn enigszins schuldbewuste stemming - doet het zich in volle omvang gelden. Hoe krijg ik dat boek, *Advocaat van de hanen*, behalve handgeschreven ook nog eens *getypt* op tijd klaar (nl. 1 juni a.s.)?

Het plan is als volgt:

Ik kruip elke ochtend achter de schrijfmachine, en rammel er dan, op basis van het bestaande manuscript (= collage van eerder getypte en handgeschreven tekst), tien pagina's uit, van 31 regels die gemiddeld 11 à 12 woorden lang zijn. Na het typewerk ben ik vrij om met de hand aan een willekeurige passage verder te gaan. Het beste is om 's avonds het typewerk van de volgende dag ‘voor te bereiden’, d.w.z. de betreffende passage in het manuscript door te nemen, te corrigeren, aan te vullen, te herschrijven, enz.

Vandaag meegerekend heb ik tot 1 juni nog precies 90 dagen tot mijn beschikking. Ruim geschat zal het typoscript 900 blaadjes tellen, incl. het ‘voorwerk’. Dat maakt tien getypte pagina's per dag. Moet haalbaar zijn.

Van de vorderingen zal ik een uitvoerige boekhouding bijhouden.

Vandaag zal ik, omdat de ochtend al verknoeid is, me alleen met de tien bladzijden ‘voorwerk’ bezighouden, waarna ik het uit te typen gedeelte van morgen zal voorbereiden (vanavond).

Ook de reeds - voorlopig - uitgetikte pagina's (352 pp. in totaal) zal ik nog een keer door de machine halen, om ze sterker te maken en/of aan te vullen.

Gelijk op met dit karwei (2 maart-1 juni) en het volgende (Canaponi's VW: 1 juni-1 sept.), dus tot aan het verschijnen van *Advocaat...*, zal ik het zg. ZERO-3-dieet volgen: 3 dagen per week (ma., wo. en vr.) anti-honger capsules. Liefst zou ik doorgaan tot aan het verschijnen van *De Gazellejongen*, eind november. Negen maanden dieet. Als ik - bescheiden - uitga van 2 kilo gewichtsverlies per maand, zit ik eind november precies op Canaponigewicht, wat mooi zou zijn bij de presentatie van ‘Het Verzameld Werk van Patrizio Canaponi’.

Op deze plaats zweer ik mijn uiterste best te zullen doen deze zaken optimaal te verwezenlijken: tien pagina's per dag erbij, 2 kg. per maand eraf.

Uiterlijk 1 oktober 1990: verschijning *Advocaat van de hanen*.

Uiterlijk 1 december 1990: verschijning *De Gazellejongen*.

Na het inleveren van het Canaponimanuscript (± 1 sept. ‘90) wil ik:
(1.) regelmatig voortwerken aan De tandeloze tijd 3, = *Sneeuwnacht in september*, op basis van het tegen die tijd door Mirjam vervaardigde computerscript;
(2.) een definitief begin maken met Dtt 5;
(3.) de ‘totaalcompositie’ van Dtt ter hand nemen;

(4.) een selectie maken uit mijn brieven;
(5.) ernst maken met dit dagboek (Gastenboek);
(6.) een reeks boeken met 'diversen' (ideeën etc.) ontwerpen, met als mogelijke titel *Paroxysmen, Data* of *Reflexen*;
(7.) een persoonlijke poëtica en een persoonlijke filosofie op papier zetten;
(8.) 'n toekomstig oeuvre (voor na m'n 40ste) ontwerpen, en daar een begin mee maken;
(9.) de mogelijkheden van een eigen tijdschrift bekijken;
(10.) een tekstverwerker leren bedienen.

De zon is blijven schijnen. Ik ga zo meteen naar Eerbeek, naar het postkantoor. Te voet, misschien. Terwijl ik deze laatste woorden schrijf, betrekt opnieuw de lucht.

Zaterdag 3 maart 1990, 16:15

Ik heb me gisteren vergist: niet vrijdag de 2e, maar zaterdag de 3e maart bleek de eerste van negentig dagen tot 1 juni 1990. Vandaag het 'voorwerk' van *Advocaat...* in orde gemaakt. Verder heb ik het manuscript van het eerste

hoofdstuk, ‘De geharnaste kat’, doorgenomen; het ligt nu links van mijn electrische schrijfmachine, klaar om morgen uitgetypt te worden. Ik huiver voor de schrijfmachine. Het idee dat sommige passages *rechtstreeks* op de toetsen geformuleerd moeten worden... Ik word er bijna misselijk van. Anderzijds: al typend ga je vaak rechter op je doel af. Je neemt vaak duizelingwekkende beslissingen boven de afgrond van wit papier, met je vingers ongeduldig gekromd boven de toetsen. Het *moet*. Ik zal geen rust hebben voordat er een compleet typoscript is. Zwakke gedeelten kunnen dan altijd nog met de hand herschreven worden. Er is ook wel iets aantrekkelijks in: mezelf het hele verhaal nog eens - compleet, zonder iets over te slaan - te vertellen, op (twee vingers) typesnelheid...

Met ingang van a.s. maandag sta ik gelijk met Minchen en Tonio op. Dat zal me leren! 's Morgens (v.a. 8:00 u.) dient het leeuwedeel van het schrijfmachinewerk te worden gedaan. 's Middags, en 's avonds vooral, wil ik zoveel mogelijk tijd overhouden voor het met de pen voorbereiden van het karwei voor de volgende dag.

Met zoon Tonio in de flat aan de Jacob Obrechtstraat - oktober 1988

Zondag 4 maart 1990, 12:50

Ruzie aan het ontbijt, omdat Minchen de koelkast gisteravond in de hoogste stand had gezet, ‘om dingen in te vriezen’, en nu de boter keihard was, om maar niet te spreken van de vleeswaren, smakeloos van koude.

Tot kwart voor één de krant gelezen (over Mencken), en wat in Hemingway gebladerd. Toen naar boven.

Vandaag wil ik me bezig houden met de eerste zin en de openingsalinea's van *Advocaat van de hanen* - niet in het manuscript zelf, maar op deze plaats, en voorzien van mijn eigen commentaar. Als ik uit de problemen van die eerste twee pagina's geraak, wie weet kan ik dan morgen (vanaf morgen) in één ruk in de loop van twee maanden het boek getypt krijgen.

Hoe belangrijk is de ‘eerste zin’ van een roman? W.F. Hermans hield daar eens een lezing over in De Balie, zo onbenullig, dat ik er hier niet uit hoef te citeren.

Of je er nu werk van maakt of niet, een roman heeft *altijd* een eerste zin, om de doodeenvoudige reden dat hij toch ergens moet beginnen. Zo zou je het probleem van eerste zin kunnen elimineren: ‘een roman moet toch ergens beginnen’, dus laat hem eenvoudig, midden in een handeling, beginnen.

‘Quispel hoorde in het donker allerlei geluiden.’

Dit eenvoudige, niet erg fraaie zinnetje vat heel aardig samen wat er aan het begin van *Advocaat van de hanen* gaande is. Mr. Quispel heeft een drinkperiode van 2 1/2 week achter de rug, en heeft nu, de nacht na de grote kater, last van deficiëntieverschijnselen. Hij hoort geluiden die er niet zijn, of ‘vertaalt’ onschuldige geluiden via zijn vergiftigde brein in verdachte geluiden.

Maar goed, je kunt niet voorbijgaan aan het feit *dat* het hier om een eerste zin gaat. Onmogelijk te voorkomen dat je hem, als schrijver (sommige lezers doen het ook), op een speciale manier bekijkt, overleest, proeft... Het is doorgaans de eerste kennismaking van de lezer met het boek, en de schrijver *weet* dat. De ‘eerste zin’ is behalve de eerste van vele zinnen ook een beetje de buitenkant van het boek. Het zou dus nuttig zijn (kunnen zijn) dat die zin ook een beetje de *samenvatting* van het boek is, of: de kiem die het hele verhaal in zich bergt.

Met dergelijke, vooralsnog vrijblijvende ge-

dachten beginnen de spanningen rond het boekbegin.

De voorlopige eerste zin van *Advocaat*... is echt zo'n zin waarover nagedacht is; waar ik ‘voor ben gaan zitten’. Ik geef hem hier in full length weer; daarna analyse en commentaar.

Hij had er beter aan gedaan van al zijn zinnen uitsluitend de reuk en de smaak te vertrouwen, en dan nog alleen in zoverre ze hem zijn eigen verrotting lieten ruiken en proeven: wat zijn oor ving was meestal onherkenbaar vervormd door de angst, onder zijn aanraking kregen de dingen onmiddellijk een andere huid, terwijl zijn ogen ook wijdopen niet veel anders meer zagen dan het schouwspel dat zijn vergiftigde brein voor zichzelf opvoerde.

Voorwaar, een lange en dreunende eerste zin. Om te beginnen een paar verklaringen om voorbarige bedenkingen de mond te snoeren: Waarom ‘Hij’? Bedoeld is: Quispel, Ernst Quispel. Waarom dan niet begonnen met ‘Quispel had er beter aan gedaan..,’?

De onthulling van de naam heb ik willens en wetens enige alinea's uitgesteld, om de gebiedende wijs die erin te beluisteren valt - Ernst, kwispel! - als een zweepslag bij de lezer te introduceren. Eerst moest er sprake zijn voor die gebiedende wijs', dan pas zou (na een dubbele punt) de naam worden prijsgegeven.

Is het nodig de zin zo te laten uitdijen? Had na ‘proeven’ niet een nieuwe zin kunnen beginnen?

Nee. De hele mededeling, tot en met ‘proeven’, vraagt op dwingende wijze om een nadere verklaring: waarom zijn de andere zinnen niet betrouwbaar (of liever, nog onbetrouwbaarder dan reuk en smaak)?

Het woord ‘zinnen’ (tiende woord) had ik liever vervangen gezien door ‘zintuigen’, maar strikt genomen - zie van Dale - zou op ‘zintuigen’ ‘de neus en de tong’ moeten volgen, wat ik niet mooi vind. Bovendien, neus en tong zijn te veel de *fysieke instrumenten* van reuk en smaak, te veel de zichtbare en tastbare dingen; voor mijn gevoel zijn reuk en smaak meer verborgen, liggen ze dieper, en zijn ze eerder te beïnvloeden door het ‘vergiftigde brein’. Hoe dan ook, ‘zinnen’ blijft een ongelukkig woord; op belachelijke wijze identiek met heel andere ‘zinnen’. Ik zal de kwestie aan Jan Kuyper voorleggen. Misschien pakt Van Dale té puristisch uit in deze. Ik doe het er voorlopig mee.

Zwak - of misplaatst ironisch - vind ik bij nader inzien de *aanloop* tot de zin: ‘Hij had er beter aan gedaan...’ Dit is een soort hoofdschuddende constatering van een Alwetende Verteller. Een raadgeving achteraf, en tegen beter weten in, want juist vanwege het delirium zou de ‘hij’ nooit geweten hebben waarin wel en waarin niet te vertrouwen: hij is eenvoudig aan zijn wanen overgeleverd.

Zoveelste tegenslag? M. kwam me zeggen dat ze zich ziek (‘geradbraakt’) voelde, en tegelijk met Tonio voor een paar uurtjes naar bed ging. Dat was om drie uur. Om kwart over 5 ging ik kijken hoe het er met haar voor stond.

‘Niet zo best. Geradbraakt.’

T. was net wakker. Ik heb hem verschoond. Hij was meteen vrolijk. Ik nam hem mee naar de huiskamer, maar hij bleef dralen voor de keukendeur, waarachter zijn

moeder spaghetti klaar maakte. Later keek hij, hoog vanaf de kinderstoel, naar de Grote Meneer Kaktus Show, terwijl hij af en toe een hap spaghetti toegediend kreeg. Hij is jaloers, verwijdert mijn arm als ik die om Mirjam heen geslagen heb. Kwart over zeven ben ik weer naar boven gegaan. Zal ik nog wat aan de openingsalinea's knoeien?

Het wordt tijd mezelf moed in te spreken wat het grote typekarwei betreft dat morgen een aanvang neemt. Ik wil de machine laten doorratelen tot er een compleet typoscript ligt. Pas daarna zwakke passages (hoofdstukken) herschrijven.

Als ik 15 pp. per dag typ, kan er twee maanden, zeg 2 1/2 maand, een volledig typoscript zijn. Dat moet haalbaar zijn. Mezelf niet te veel kwellen met: ‘Vandaag maar 8 pp. gehaald.’ De volgende dag zijn het er misschien twintig.

Concentratie. Concentratie op wat ik in een bepaald hoofdstuk precies wil zeggen. De formulering volgt dan vanzelf. Eenvoudige zinnen niet schuwen.

Een voordeel is dat ik het hele verhaal, tot en met de slotbladzijde, al *ken*. Ik kan voortdurend, bij alles wat ik opschrijf, het hele verhaal erbij betrekken.

Bijvoorbeeld: doordat ik al een versie van het hoofdstuk ‘Sneeuwnacht in september’ heb geschreven (Tweede Boek, ca. 7e hoofdstuk), weet ik dat er een overheersend Geheim is in het huwelijk van Ernst en Zwanet Quispel. Ik ben nu in de gelegenheid dit Geheim - de veronachtzaamde verkrachting van Zwanet -in alle voorafgaande hoofdstukken voelbaar te maken, zonder het uit te spreken.

Morgenvroeg moet ik achter de schrijfmachine gaan zitten met de instelling: ‘Nu ga ik nauwgezet mezelf het hele verhaal van *Advocaat van de hanen* nog eens vertellen. Zonder iets over te slaan. In de volgorde die ook de lezer t.z.t. onder ogen zal krijgen. En met een snelheid waarbij ik me niet te gauw hoef te vervelen.’ Me documenteren voor een bepaalde politieke of juridische passage niet eerder dan dat ik aan de betreffende passage toe ben.

Maandag 5 maart 1990, 08:30

Gisteravond even voorbij middernacht naar bed, na twee zware biertjes en wat bladeren in Hemingway. Minchen, die zich nog steeds niet goed voelde, was al om tien uur naar boven gegaan. Boven verwachting goed geslapen. Tien over zeven uit bed. Gedoucht. (Tot douchen moet ik mij 's morgens altijd *zetten*.) Hoor de stemmen van Minchen en Tonio beneden. Even later zit ik gespannen, somber, zwijgzaam aan de keukentafel, en drink mijn koffie. Geen ontbijt: dieetdag vandaag. (Over mijn vetzucht, en de behandeling daarvan, moet ik het op deze bladzijden nog eens uitvoerig hebben.) Tien voor acht krijgt T. zijn jasje aan en zijn muts op, in afwachting van Manuela en de auto. Ik ga boven spullen klaar leggen. Zet het tuimelraam open. Slik om acht uur precies mijn dieetcapsules (volgens het Vlaamse prospectus een ‘taaivloeistof’ in de maag veroorzakend, tegen de honger) en hoor hoe buiten Tonio in het autokinderstoeltje gehesen wordt.

Als de auto weggereden is, richting Eerbeek, maak ik mijn kleine ochtendwandeling over de Horsterdijk. Het spoor over, en weer terug. Grijs weer, winderig, niet erg koud voor de tijd van het jaar.

Bij terugkeer, een kwartier later, trof ik zowel achter als voor de deur op slot. De klopper. M. doet open, verontschuldigend: ‘Ik liet Cypri naar buiten, en heb toen automatisch de sleutel omgedraaid. - Neem je zelf koffie? Wat fijn dat je vroeg bent opgestaan...’ In haar werkkamer hoor ik de tekstverwerker ruisen.

Tegen half negen met koffie naar boven. Ontsteek de lichten. Heb behoefte het begin van mijn ‘grote karwei’ vast te leggen, en doe dat op deze plaats, met de pen. Zo meteen, negen uur, ga ik achter de schrijfmachine zitten, met uitzicht op de kruinen van mijn appelboomgaard. Ik laat de radio aan zolang het programma om aan te horen is; anders grammofoonplaten, die al klaarliggen. Als het begin maar eenmaal gemaakt is... de eerste bladzij, van 25 regels, de tweede, van éénendertig... De eerste helft van het hoofdstuk hoeft nog niet zijn definitieve versie te krijgen; dat komt pas na voltooiing van het complete typoscript.

Zoon Tonio op de Veluwe (juni '90)

Nu, verdwijn faalangst! Er doorheen! Niet langer aarzelen.

Het is bijna negen uur: ik verplaats mijn stoel naar het bureau met de schrijfmachine.

Beknopte bibliografie A.F.Th. van der Heijden
Samenstelling: Mirjam Rotenstreich en Jan Brands, augustus 1990

Publikaties in boekvorm

Patrizio canaponi

1. *Een gondel in de Herengracht en andere verhalen.*
   Querido, Amsterdam, 1978. Vijfde druk als Salamander 658, 1987.
   ECI editie, Utrecht, 1979

2. *De draaideur*. Roman. Querido, Amsterdam, 1979. Tweede druk 1980.

A.F.Th. van der Heijden

3. *De slag om de Blauwbrug*, De tandeloze tijd. Proloog.
   Querido, Amsterdam, 1983. Tiende druk 1989. Bulkboekeditie, Bulkboek, jrg. 16, nr. 170, Amsterdam 1987.

4. *Vallende Ouders*, De Tandeloze tijd 1, Roman.
   Querido, Amsterdam, 1983. Dertiende druk 1989.

5. *De Gevarendriehoek*, De tandeloze tijd 2, Roman.
   Qerido, Amsterdam, 1985. Tiende druk 1989.

6. De Sandwich, Fragment, Verhaal van de maand nr. 4, Libris-uitgave, Immerc B.V., Wormer 1986.
7. *De Sandwich*, een requiem.
   Querido, Amsterdam, 1986. Zesde druk Als Salamander 710, 1989.

8. *Dichters slaags. De lange mars langs de literaire cafés.*
   Stichting Literair Café Deventer, september 1988.

9. *Het leven uit een dag.*
   Querido, Amsterdam, 1988. Vierde druk 1988.
   Finse Editie: Päivän mittainen elämä, vertaling *Tiiti Fortelny*, Uitgeverij Werner Söderström (WSYO), Helsinki, 1990

10. *De Generale.*
    Provinciale Bibliotheekcentrale Groningen, 1989.

11. *De Euforie: over roes en angst voor de roes*. Dies Natalis, Katholieke Universiteit Nijmegen, 1989.

Recensies

Een gondel in de Herengracht en andere verhalen

1. Tom van Deel, ‘Een rusteloos zwervende kogel’, in: Trouw/Kwartet, 9 december 1978.

2. Reinjan Mulder, ‘De ingewikkelde familie van een halve Italiaan’, in: NRC-Handelsblad, 22 december 1978.

3. Daan Cartens, ‘Op zoek naar een identiteit’, in: Bzzlletin 64, maart 1979, pag. 112-114.

De draaideur

4. Graa Boomsma, ‘De draaideur naar de dood. Roman van Patrizio Canaponi’, in: De Waarheid, 11 januari 1980 (opgenomen in: Graa Boomsma, *Een lek in het zwijgen*, in de Knipscheer, Amsterdam 1989, pag. 222-225)

5. Frans de Rover, ‘Fonkelende betekenissen, Canaponi's opeenstapelingen in “De Draaideur”’, in: Vrij Nederland, 26 januari 1980.

6. André Matthijse, ‘Intrigerende compositie in romandebuut van Patrizio Canaponi’, in: Het Vaderland, 23 februari 1980.

De slag om de Blauwbrug
Vallende ouders

7. Rob Schouten, ‘De trilogie van een generatie’, in: Trouw, 5 januari 1984.

8. Thomas Verbogt, ‘“Vallende Ouders” meesterwerk van A.F.Th. van der Heijden', in: Arnhemse Courant, 14 januari 1984.

9. Jaap Goedegebuure, ‘De verentooi afgelegd’, in: Haagse Post, 21 januari 1984.

10. Jaques Kruithof, ‘Het concept van de brede tijd. Het waagstuk van A.F.Th. van der Heijden’, in: Vrij Nederland, 28 januari 1984.

11. Leo Geerts, ‘De lange draad van het vertellen’, in: De Nieuwe, 10 mei 1984.

De gevarendriehoek

12. Wim Vogel, ‘Een cherubijntje in een tranendal. De Gevarendriehoek prachtig boek van A.F.Th. van der Heijden’, in: Haarlems Dagblad, 4 oktober 1985.

13. Anton Brand, ‘Een poging Marcel Proust te evenaren. Van der Heijden publiceert tweede deel van trilogie’, in: Nieuwsblad van het Noorden, 4 oktober 1985.

14. Hugo Bousset, ‘Het verdriet van Nederland’, in: Dietsche Warande en Belfort, jrg. 132, nr. 1, januari 1987, pag. 53-58.

De sandwich

15. Frank van Dijl, ‘Roman rond magisch moment. Van der Heijden bevestigt met De Sandwich schrijverschap’, in: Het Vrije Volk, 27 september 1986.

16. Arnold Heumakers, ‘Requiem voor twee jeugdvrienden. A.F.Th. van der Heijden schreef autobiografische roman in schaduw van “Tandeloze Tijd”’, in: De Volkskrant, 3 oktober 1986.

17. Cyrille Offermans, ‘De warmbloedige vertelkunst van A.F.Th. van der Heijden. Requiem voor twee jeugdvrienden’, in: De Groene Amsterdammer, 29 oktober 1986.

Het leven uit een dag

18. Koos Hageraats, ‘De hel van de herhaling. A.F.Th. van der Heijden over de zuivere liefde’, in: De Tijd, 28 oktober 1988.

19. Robert Anker, ‘Een virtuoos verteld lichtzinnig sprookje’, in: Het Parool, 5 november 1988.

20. Hans Warren, ‘A.F.Th. van der Heijden wil veel, maar kan helaas weinig’, in: Het Vrije Volk, 12 november 1988.

21. Karel Osstyn, ‘Sisyfus’ graf. Van der Heijden subliem’, in: De Standaard, 24 december 1988.

Essays

1. Frans de Rover, ‘Decadentie bij jonge Nederlandse schrijvers?’, in: Ons Erfdeel, jrg. 26, nr. 4, september/oktober, pag. 481-490.

2. Jan Brands, ‘Het prinsje en de belemmerde beweging. De Tandeloze Tijd van A.F.Th. van der Heijden onderwijssociologisch gelezen’, in: Vernieuwing, jrg. 45, nr. 9, november 1986, pag. 2-8.

3. Frans de Rover, ‘Een wraakneming op de verloren tijd; het schrijverschap van A.F.Th. van der Heijden’, in: Jan Campertprijzen 1986, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1986, pag. 52-71.

4. Gerard Heijnen, ‘De tandeloze tijd; A.F.Th. van der Heijden: kroniek van een verlamde generatie’, in: Diepzee, jrg. 5 (1987-1988), nr. 5. pag. 4-7.

5. Jaap Goedegebuure, ‘Een langgerekte dag in Geldrop, romancyclus van A.F.Th. van der Heijden’, in: Brabantia, jrg. 37, nr. 1, januari 1988, pag. 17-19 (ook opgenomen in: Sectie Nederlands Mill Hill College Goirle ‘Ontmoeting met Monika van Paemel en A.F.Th. van der Heijden’, 1988)

6. Jo Heijmans, ‘De hemel is contemporain met de aarde’, in: Wending, jrg. 44, nr. 2, 1989, pag. 89-94.

7. Jeroen Vullings, ‘De tijd en de dood. Over recent prozawerk van A.F.Th. van der Heijden, Gerrit Krol en Harry Mulisch’, in: Bzzlletin 164, jrg. 17, maart 1989, pag. 51-63.

8. Thomas Vaessens, ‘De wijzers, de schaduw, de onorde; een blik op de klok’, in: Vooys, tijdschrift voor de Letteren, jrg. 7, nr. 3, mei 1989, pag. 32-37.

9. Jeffrey van Rijk, ‘De Dommel als metafoor’, in: Magazine voor de provincie Noord-Brabant, jrg. 3, nr. 1, september-oktober 1989, pag. 39-47.

10. Kees Diekstra, ‘Het proces van zingeving in de roman “De Sandwich” van A.F.Th. van der Heijden’, in: Splijtstof, Tijdschrift van de Faculteit der Wijsbegeerte, Katholieke Universiteit Nijmegen, jrg. 18, nr. 4, pag. 19-29. (Ook opgenomen in: Wending, jrg. 44, nr. 6, 1989, pag. 323-329.)

Peter Swart

De goede moordenaar

Over Burke's wraak van Andrew Vachss

Vijfentwintig jaar geleden werkte de Amerikaan Andrew Vachss nog voor de US Public Health Service. Hij was onder meer betrokken bij onderzoek in het midwesten van de Verenigde Staten naar de herkomst van door seksueel kontakt overgedragen ziektes. Vachss ontdekte tot zijn grote ontzetting dat veel kinderen door hun ouders waren geïnfekteerd; dat zij thuis moesten zijn misbruikt.

Vachss werd jurist, zette zich in voor de verdediging van jongeren die waren mishandeld, het slachtoffer waren geworden van incest, of anderszins seksueel waren misbruikt. Weer wat later begon hij non-fictie te publiceren, studies als *The Life-Style Violent Juvenile*, dat in 1979 verscheen. De lauwe ontvangst hiervan, en de buitengewoon teleurstellende respons van de kleine kring van academisch geschoolde collega's op deze serieuze publikaties frustreerde hem in hevige mate. Hij besloot zijn pen te wenden in de richting van een genre dat over het algemeen niet te klagen heeft over een gebrek aan belangstelling: de misdaadroman.

> ‘*... dat de mishandelde jongeren van vandaag opgroeien tot de misdadigers van morgen*’

Vachss was ervan overtuigd geraakt ‘dat de mishandelde jongeren van vandaag opgroeien tot de misdadigers van morgen’, en daar zou hij best wel eens gelijk in kunnen hebben. Als sociaal werk en wetenschappelijke artikelen niets uithaalden, dan moesten de emoties van het grote publiek maar losgeweekt worden uit de heersende apathie door strijdbare thrillers, rauw van toon en inhoud; bedoeld om te shockeren.

Volstrekte anarchie

In 1985 verscheen zijn thrillerdebuut *Flood*, in het Nederlands vertaald als *Burke's Manhattan*. Het verhaal speelt zich net als alle andere boeken af in New York, dat Vachss van binnen naar buiten kent. De auteur, zelf woonachtig aan het redelijke uiteinde van 42nd Street, aarzelt niet de uiterste zelfkant van deze samenleving in de schijnwerpers te plaatsen, want tegen deze achtergrond speelt alle rottigheid zich per slot van rekening af. Dit is niet het New York van de onbezorgde KLM-weekends, maar een plaats van handeling waar volstrekte anarchie heerst, waar wetgever en ordehandhaver hebben plaatsgemaakt voor vertegenwoordigers van de drugshandel, de straatprostitutie en de illegale wapenhandel.

Hoofdpersoon Burke werkt voor zichzelf. Een beroepsnaam laat zich niet makkelijk aan zijn werkzaamheden koppelen, maar net als zijn schepper trekt hij zich het lot aan van kinderen die in de problemen zijn gekomen. Net als Vachss in zijn beginjaren als jurist heeft Burke gekozen voor een Chinees Restaurant als kontaktadres en uitvalsbasis. Mama Wong serveert daar soep, seint met drakerige gordijnen en neemt de telefoon aan, zodat Burke niet zonder werk komt te zitten. Max de Stille, van origine Tibetaan, doofstom en beresterk, staat zijn broeder terzijde op moeilijke

momenten. Pansy, een mastiff van monsterlijke afmetingen, weet heel goed dat hij moet gaan liggen als het baasje spring zegt en omgekeerd, maar derden kunnen met voor de hand liggende instrukties groot onheil over zich afroepen. Andere terugkerende personages

zijn de rappende en rijmende Profeet, de Nazihater de Mol, en Immaculata, de Vietnamese psychotherapeute. In *Burke's Manhattan* wordt de hoofdpersoon gehuurd door de ronduit prachtige Flood, die weliswaar zelf karate-expert is, maar toch Burke nodig heeft om de verkrachter van het kind van haar beste vriendin mores te leren.

In 1987 verscheen *Strega*, waarin Burke moet zoeken naar een foto die een achtjarige jongen nog steeds nachtmerries bezorgt.

Hij staat daarop met een clown die - net als destijds in Oude Pekela het geval zou zijn geweest - geen clown bleek te zijn. Volgens de psychotherapeute kan het jongetje pas van zijn trauma loskomen als de polaroid-foto in kwestie voor zijn ogen wordt vernietigd; alleszins de moeite waard om te proberen.

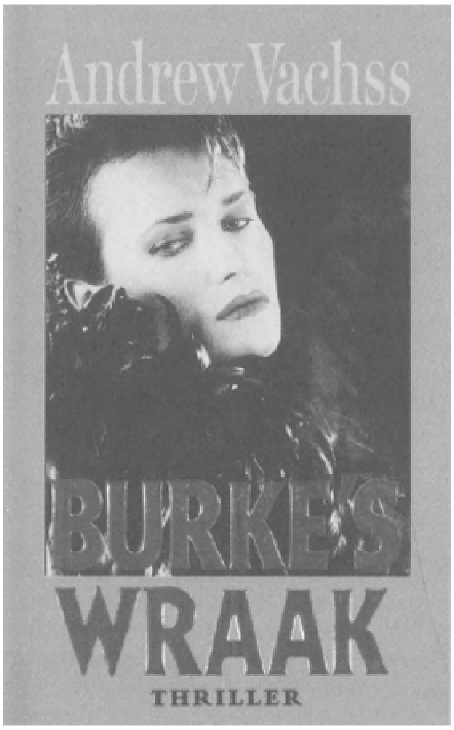
Onderweg treft Burke nog wel meer onrecht aan, dat in volgorde van opkomst krachtig wordt aangepakt. Hoewel duidelijk is dat Burke het morele gelijk regelmatig aan zijn zijde heeft, valt in dit tweede boek al sterker op dat hij zich steeds vaker bedient van slopershamers, jachtgeweren met afgezaagde loop en roestige bijlen om dat gelijk af te dwingen. Dit is geen moderne variant van Robin Hood met wie de lezer gemakkelijk zal sympathiseren, maar eerder een eigentijdse crimineel met hooggestemde idealen.

Hetzelfde beeld wordt doorgetrokken in *Blue Belle* uit 1988; dit keer moet er een bende die kinderprostituees ontvoert en om het leven brengt worden uitgeroeid met de gebruikelijke wortel en tak. Bij de golf van geweld die hiermee gepaard gaat komt tevens de Belle uit de titel om, en zij was nu juist Burke's grote liefde geworden.

Ingrijpend verlies

In de vorige maand verschenen vierde thriller van Vachss, *Burke's Wraak*, (de oorspronkelijke titel luidt iets dubbelzinniger *Hard Candy*) treurt Burke zeer nadrukkelijk en langdurig om dit ingrijpende verlies. Weinig kan hem nog boeien, veel laat hem onverschillig. Korte afgemeten hoofdstukjes illustreren de brokkeligheid van zijn bestaan.

Mama Wong is bezorgd en komt met veel ongevraagde adviezen, Max de Stille loert vastbesloten op een kans iets terug te doen voor zijn door Burke ten koste van Belle's dood geredde kind, dames van plezier is het menens in hun streven het de geplaagde held eens goed naar de zin te maken, maar het is geen van hen vergund Burke ook maar voor een ogenblik zijn verdriet te doen vergeten, en zijn verschrompelde potentie staat voorlopig geen hoogstandjes toe. Alleen een gezonde portie eerlijk werk kan hier nog uitkomst brengen, zo voel je al lezende aan.



Het gerucht gaat, dat Burke, ex-gedetineerde en privé-detective zonder licentie, kan worden gecontracteerd als huurmoordenaar.

Het verschil tussen zijn werkelijke inspanningen en deze aantijging ligt tamelijk subtiel, maar er bestaat geen sterker ontwikkeld rechtvaardigheidsgevoel dan dat van kromme denkers, en Burke is in zijn goede naam aangetast.

Niet dat dit hem werkelijk dwarszit, maar de psychopaat Wesley, een man die op contractbasis mensen om zeep helpt, wil er het zijne van weten. Ook wil de Candy uit de titel graag dat Burke haar dochter redt uit de klauwen van sekteleider en babyfokker Train.

Wesley en Burke, die vroeger nog bij elkaar op school zaten en deden wie er tijdens het spitsuur het langste op de metrorails durfde te blijven zitten, ontmoeten elkaar en slaan de handen tijdelijk ineen om enige al dan niet gezamenlijke vijanden op niets ontziende wijze uit de samenleving te verwijderen. Hoewel Wesley gek is moet er met zijn onvoorspelbare grillen terdege rekening worden gehouden, zeker als een opdrachtgever meent in gebreke te moeten blijven bij de betaling van een reeds uitgevoerd contract. Als het aan Burke en Wesley ligt krijgt Train zijn trekken thuis, en de politie, brandweer en ambulance mogen telkens aanrukken om de rotzooi op te ruimen. Niemand behalve Burke is precies wie hij voorgeeft te zijn, en verschillende doelstellingen beginnen elkaar te kruisen. Tegen het einde van het boek heeft Wesley voor zichzelf nog wat slotvuurwerk gepland en worden de verschillende opdrachten nader uitgewerkt. Burke blijft tussen de bedrijven door verlangen naar Flood, maar zodra die opnieuw optreedt hebben we te maken met Vachss' laatste boek, zo heeft deze laten weten. Als hij woord houdt hebben wij er dus in ieder geval nog één tegoed. Het uiterst lastig met behoud van sfeer over te dragen New Yorkse slang is door vertaler Frank de Groot - die ook *Blue Belle* voor zijn rekening nam - knap bedwongen, en aan zijn Nederlands is te zien dat in cruciale twijfelgevallen met de auteur zelf is overlegd over de enige juiste betekenis.

Nadrukkelijk

Na achtereenvolgens *Burke's Manhattan, Strega, Blue Belle* en nu dus *Burke's Wraak* te hebben gelezen, springen bepaalde terugkerende mechanismen in het oog. OK, Vachss heeft een geheel eigen plaats verworven met zijn thrillers, hij kan schrijven, en er is voldoende spanning voorhanden. Natuurlijk, de auteur van serie-romans moet bepaalde handelsmerken op zijn waar aanbrengen om herkenning bij de lezer veilig te stellen. Vachss doet dit echter wel zeer nadrukkelijk: hij citeert zichzelf zonder een spoor van vermoeidheid, en zijn nevenpersonages worden hier en daar door hun totale gebrek aan karakterontwikkeling wel erg voorspelbaar.

Per titel verschijnt er een begerenswaardige dame met in de directe omgeving een probleemkind, telkens opnieuw is er sprake van een even hartstochtelijke als onmogelijke liefde. Burke moet zijn eenzame weg kunnen gaan, nooit afgeremd door moeilijk hanteerbare gevoelens. Het thema, waarin aandacht voor het mishandelde kind centraal staat ligt min of meer vast omdat het nu eenmaal naadloos gekoppeld is aan het streven van de auteur om met zijn thrillers de publieke morele verontwaardiging te mobiliseren.

Ik ben overigens benieuwd naar Vachss' vorderingen op dit punt, omdat ik me met elk nieuw boek minder goed kan voorstellen dat het gewenste effekt op deze wijze dichter binnen bereik komt. Hoe nobel zijn streven ook moge zijn, de teneur van Vachss' boeken is nauwelijks moraliserend, laat staan gericht op daadwerkelijke,

maatschappelijke actie. Hier staan niet zozeer goed en slecht tegenover elkaar, als wel crimineel en supercrimineel. U mag zelf kiezen.

Andrew Vachss: *Burke's Wraak*, uitgeverij Luitingh-Sijthoff, 233 bladzijden, *f*29,90.

Johanna Reiss
New York, New York!

Ik heb iets heel landelijks hier in het hartje van New York: een terras. Niet zo'n pieterig ding dat meestal als een nagedachte tegen een gebouw aangekwakt zit; dat van mij is respectabel van afmeting: vijftien meter lang en vijf meter breed. Tien meter breed zelfs, als ik dat van mijn buren erbij tel, want een tussenschot hebben we niet.

Er staat van alles op, een paar esdoorns in gehalveerde sherrytonnetjes, een grote rozestruik, wat vlijtige liesjes die hier ‘ongeduldigjes’ genoemd worden, en zelfs een kruisbessenstruik waar vruchtjes aan groeien. Weliswaar niet groter dan een trosjesbes en zo zuur dat geen vogel ernaar kijkt, maar toch...

Ik zit vaak op m'n terras, zoals nu. Het is heet en vochtig. Juli en augustus zijn wat dat betreft het ergst. Het papier waarop ik dit schrijf zit aan m'n hand vastgekleefd.

Niet dat de andere tien maanden geen nadelen hebben. Het is griezelig geworden in New York, beangstigend. We zijn allemaal defensief gaan leven, met sloten waar je geen sloten zou verwachten, op je raam, vier of vijf op je deur en een fluitje om je nek als je uitgaat. Misschien schrikt-ie als je aangevallen wordt en je bent vlug genoeg en je blaast erop...

Wat doe ik hier toch, vraag ik me voor de zoveelste keer af. Zou ik niet verhuizen? Ver weg van hier? Ik ben niet de enige die daar over piekert, negenenvijftig procent van de New Yorkers doet dat ook.

Natuurlijk is het hier fantastisch, de stad bruist, er zijn schouwburgen, opera's, avantgardefilms, noem maar op. Heb je midden in de nacht zin om ergens een gebraden kippetje te gaan eten? Dat kan best - als je de straat op durft...

Ik kijk argwanend om me heen. Mijn terras is ook niet veilig meer, hoewel veiliger dan een week geleden. Er zit nu speciaal prikkeldraad bovenop de omheining, als bij een gevangenis. Een paar weken voor deze maatregel stond er opeens een man naast m'n rozestruik. Iemand op de hoogste verdieping stond toevallig voor het raam - hoewel, toevallig: hij staat daar wel vaker sinds hij zijn baan van de ene op de andere dag kwijtraakte - en zag hem.

Bill belde de politie. 911, een nummer dat iedereen hier uit het hoofd kent. ‘Ziet er goed uit,’ dacht ik, toen drie agenten met getrokken revolvers de indringer wegleidden. Hij bleek net uit de gevangenis ontslagen. Ze doen in die gevangenissen veel aan physical fitness, zodat ze je na hun ontslag nog beter kunnen lastigvallen.

Bij de buren gaat de terrasdeur nu open. Vreny slipt in haar bikini naar buiten, ze heeft een natte spons bij zich. Ze komt uit Zwitserland en is erg tegen vuil. Tegen koken ook, haar keuken is verbouwd tot klerenkast. Haar man plant nog wel elk jaar een aubergine in een doosje.

Vreny heeft een opvouwbaar kinderzwembadje bij zich. ‘Speciaal aanbod,’ gniffelt ze met haar splinternieuwe gezicht (tienduizend dollar, maar dan ook alles inbegrepen). ‘Kijk eens, de

Amerikaanse vlag en maar voor zes dollar.' Ze blaast het vaderlandse zwembadje op. 'Gek,' zegt ze, 'na al die jaren hier weet ik nog steeds niet het precieze aantal sterren en strepen op dat ding.'

We persen ons erin. We passen net, twee geïmporteerde dames van middelbare leeftijd. We spatten water tegen onze voorhoofden, onder de oksels, we gieren om niks. 'Thuis' moesten ze ons eens kunnen zien, haha... 'In Appenzellerdorf zou ieder raam nu opengaan, en een geroddel dat eruit zou komen,' lacht Vreny.

'Ben jij gelukkig hier?' vraag ik.

'Nee,' zegt ze. Maar ja, ze was met een droom gekomen, ze had actrice willen worden. Er waren zoveel mogelijkheden voor haar, was haar verteld. En nou zat ze maar, wachtend op man en zoon en de vieze boel die ze gegarandeerd zouden maken.

Mijn dochters, denk ik zenuwachtig, ze moeten dadelijk weer de subway in, als ze maar oppassen...

'Maar vrijheid,' roept Vreny vrolijk, nu helemaal nat, 'vrijheid, dat hebben we hier, hè?'

De schrijfster Johanna Reiss woont en werkt in New York

[Nummer 180]

[Voorwoord]

De naam van de Groningse hoogleraar Theo van Baaren (1912-1989) is vooral verbonden aan het legendarische tijdschrift 'De Schone Zakdoek', dat tijdens de Tweede Wereldoorlog in 1 exemplaar per aflevering verscheen. Terwijl medewerkers als W.F. Hermans, Chris van Geel en C. Buddingh' na de oorlog steeds meer in de schijnwerpers van de literatuur kwamen te staan, werkte Theo van Baaren achter de schermen verder.

Zijn werkzaamheden besloegen een breed terrein. Hij doceerde godsdienstwetenschap en publiceerde internationaal gezaghebbende studies, hij maakte collages, schreef gedichten en aforismen. Daarvan zijn er in dit nummer enkele afgedrukt die niet eerder werden gepubliceerd.

De diverse bijdragen in dit BZZLLETIN-nummer roepen een boeiend beeld op van Theo van Baaren, kunstzinnig geleerde en beminnelijk kunstenaar.

De redaktie

Jasper Oosten
Beknopte biografie van Theo van Baaren

Theodoor Pieter van Baaren werd op 13 mei 1912 in Utrecht geboren, waar zijn vader een winkel in feestartikelen had. Hij werd rooms-katholiek opgevoed en bracht het op zijn twaalfde nog tot misdienaar. Hij had één broer en één zuster, die beiden naar Amerika zijn geëmigreerd en met wie hij maar weinig contact hield.

Na zijn schooltijd (waarvan hij enkele jaren doorbracht in Tecklenburg, gelegen aan het westelijke uiteinde van het Teutoburger woud), ging hij naar de christelijke Jan van Nassau-kweekschool in Utrecht, waar hij wel uitblonk in plant- en dierkunde, talen en geschiedenis, maar beslist niet in de rekenvakken.

In zijn vrije tijd schreef hij gedichten en hield hij zich bezig met het determineren van planten en het observeren van vogels en leerde dat ook aan kinderen uit de buurt. Daarnaast verdiepte hij zich in de wereldliteratuur en was hij met name de Duitse Reclamuitgeverij bijzonder dankbaar voor haar handige kleine uitgaven, die hem in staat stelden ook onder lastige omstandigheden, b.v. tijdens saaie lessen op school, een belangwekkend boek te lezen.

Theo las altijd veel meer boeken dan hij thuis kon opslaan en daarom bracht hij regelmatig grote hoeveelheden naar tweedehands-boekwinkels om zo weer ruimte te krijgen voor nieuwe boeken om zijn nimmer aflatende leeshonger te stillen.

Na het beëindigen van de kweekschool in 1932 vatte Theo, beïnvloed door de vrijzinnig protestantse ds. Immink, het plan op theologie te gaan studeren. Dit betekende dat hij zich eerst moest voorbereiden op het staatsexamen gymnasium-a. Na dit te hebben afgelegd begon hij in 1938 in Utrecht zijn theologiestudie. In 1939 ontmoette hij Gertrude Pape (geboren 17 oktober 1907), die zijn naam reeds bleek te kennen van de titelbladen van veel door haar gekochte tweedehands boeken.

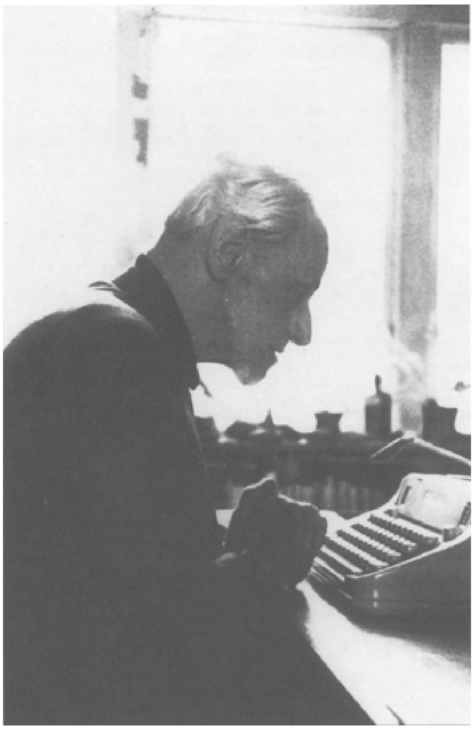
Gertrude vestigde zijn aandacht op het surrealisme, dat hem zijn hele verdere leven bleef bezighouden. Gedurende de laatste oorlogsjaren was Theo ondergedoken bij Gertrude, die tot 1952 de kost bleef verdienen als administratrice van een meisjes-HBS in Utrecht. In 1945 trouwden zij; ze hebben geen kinderen gekregen. Eveneens in 1945 deed Theo zijn doctoraalexamen theologie, maar hij zag af van het afleggen van het kerkelijk examen. Vervolgens werd hij assistent bij prof. Obbink in Utrecht, bij wie hij in 1951 promoveerde.

In 1952 werd hij in Groningen aan de theologische faculteit benoemd als opvolger van de plotseling overleden prof. Van der Leeuw. Zijn salaris stelde hem nu in staat veel meer geld uit te geven aan wat inmiddels zijn voornaamste hobby was geworden: het verzamelen van etnografica, waarvoor hij overigens nooit buiten Europa is geweest. Theo was de grondlegger van het in 1978 gestichte Van der Leeuw-museum, waarin ook zijn eigen collectie werd ondergebracht.

Na zijn emeritaat in 1980 verdiepte hij zich grondig in het werk van Jeroen Bosch en begon hij weer regelmatig gedichten te schrijven en te publiceren. Zijn asthma verergerde en ging hem steeds meer in zijn lichamelijke mogelijkheden beperken.

Op 3 november 1988 overleed Gertrude. In januari 1989 liet Theo een traplift in zijn huis aanbrengen, omdat hij te kortademig was geworden om de trap van zijn bovenhuis, waar hij sedert 1952 onafgebroken was blijven wonen, nog te kunnen

beklimmen. Drie maanden later was Theo lichamelijk uitgeput en na een week in het ziekenhuis (waar hij zijn laatste gedichten maakte) overleed hij op 4 mei 1989.



Theo van Baaren

Han J.W. Drijvers
Theo van Baaren, geleerde en kunstenaar

In een in januari 1981 verschenen interview met Theo van Baaren, dat met hem werd gehouden naar aanleiding van zijn aftreden als hoogleraar in de geschiedenis der godsdiensten en de Egyptische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen, zei de scheidende professor: ‘Godsdienst en kunst zijn algemene begeleidingsverschijnselen van menselijke cultuur. De kans is groot dat zij ook altijd, of tenminste nog heel lang zullen blijven, tenzij de mens dusdanig gaat veranderen dat wij hem niet meer als mens herkennen’.

In deze uitspraak worden godsdienst en kunst als uitingen van menselijke cultuur op één lijn gesteld en met beide heeft Theo van Baaren zich gedurende zijn werkzame leven intensief en bijna uitsluitend beziggehouden. Wel beschouwde hij kunst en wetenschap als twee geheel verschillende dingen en deed hij zijn best ze zo grondig mogelijk gescheiden te houden, zoals hij expliciet aan Hans Renders meedeelde in een interview dat deze met hem had.[1.]

Van Baaren slaagde er zelfs in zijn artistieke en wetenschappelijke activiteiten in de tijd gescheiden te houden. Zijn leven als hoogleraar te Groningen van 1952 tot eind 1980 was nagenoeg geheel aan de wetenschap gewijd. In de perioden daarvoor en daarna tot aan zijn dood schreef hij gedichten en aforismen en maakte collages als ‘het arme neefje van de schilder’, zoals hij zichzelf karakteriseerde.

Bijna onmiddellijk na zijn emeritering deed hij het wetenschappelijke deel van zijn bibliotheek van de hand en wijdde zich aan de bestudering van werk en persoon van de schilder Jeroen Bosch, waarin hij a.h.w. kunst en wetenschap verenigde. Het is daarom niet verwonderlijk dat van Baarens collega's in de theologische faculteit en het merendeel van zijn studenten nagenoeg geheel onkundig waren van zijn artistieke en literaire activiteiten, terwijl zijn kunstbroeders weinig weet hadden van zijn werk als internationaal bekend geleerde. Slechts een enkele bevoorrechte leerling, in wie Theo van Baaren een verwante ziel herkende, werd toegang verleend tot het artistieke domein aan de Hereweg 86a te Groningen en werd op ongeregelde tijden verblijd met een collage of dichtbundel met opdracht, want Theo van Baaren was een trouwe vriend.

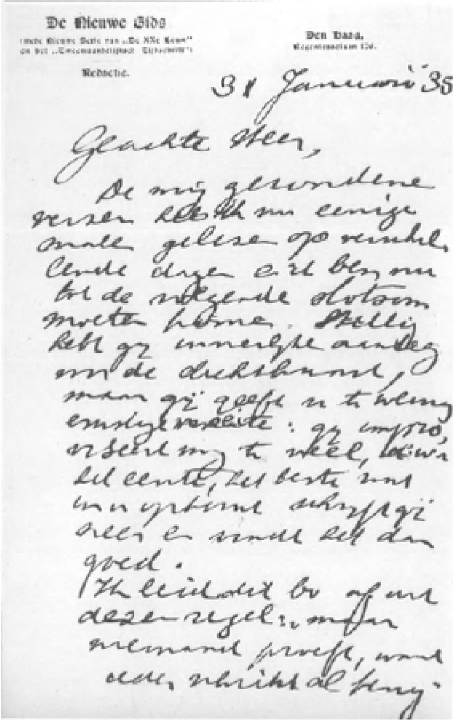
In deze angstvallige scheiding van wetenschap en kunst door een man die beide met toewijding en een ware hartstocht bedreef, ligt een probleem besloten. Waarom proclameerde Theo van Baaren met zoveel nadruk het verschil tussen beide uitingsvormen van cultuur in zijn persoon verenigd? Is zijn wetenschapsbeoefening de sleutel tot zijn artistieke bezigheden of is de kunstenaar de ware drijfveer achter de wetenschapsman? Of heeft hij inderdaad, om beide zo goed mogelijk te kunnen beoefenen, een kunstmatige scheiding aangebracht om zijn werk en persoon te beschermen? Een nadere beschouwing van Theo van Baaren als kunstenaar en wetenschapsman kan ons leren waar verschillen en raakvlakken liggen en misschien het archimedische punt doen zien waar alle lijnen van zijn leven samenkomen.

Ordening

Theo van Baaren heeft tijdens zijn leven met een grote zin voor systematiek zijn papieren, brieven, collages en manuscripten geordend en daarbij praktisch alles bewaard. Elk briefje van een uitgever, elk snippertje papier met daarop een aforisme of een enkele dichtregel, alle probeersels en krabbeltjes zijn bewaard gebleven, keurig in dozen of mappen opgeborgen, waarbij Theo een grote voorliefde voor plastic zakken aan de dag legde.

Het was niet de ijdelheid van de zichzelf bewonderende artiest die hem tot deze bijna dwangmatige vorm van conservering voerde, maar een alles beheersend gevoel voor een heldere orde in het leven, die compleet behoorde te zijn en waaraan dus niets mocht ontbre-

ken. Alles wat werd weggegooid ontnam iets aan die orde, sloeg een gat, een leegte in een geordend patroon, wat storend werkte op Theo van Baaren. De nalatenschap representeert de orde van zijn leven, dat uiterst ordelijk werd geleid met vaste dag-indelingen en tijden voor alles. Theo was een verzamelaar van primitieve kunst, van boeken, kranteknipsels, wetenschappelijke citaten en gedichten, en al deze verzamelingen hadden hun eigen orde, die correspondeerde met een deel van Theo's geest. Theo van Baaren was als kunstenaar allereerst dichter, die op zeventienjarige leeftijd zijn eerste gedicht schreef en in 1936 zijn eerste bundel *Terugkeer* in eigen beheer uitgaf, in 1939 gevolgd door *Gedichten* dat verscheen in de Helicon-reeks. Toen van Baaren aan het einde van zijn professorale loopbaan in 1978 weer gedichten begon te publiceren, in totaal een negental bundels, bleek hoe trouw hij zichzelf was gebleven. Het hele oeuvre wordt beheerst door de tegenstelling tussen een zichtbare en een onzichtbare werkelijkheid, waartussen de droom de verbinding vormt:


De Nieuwe Gids

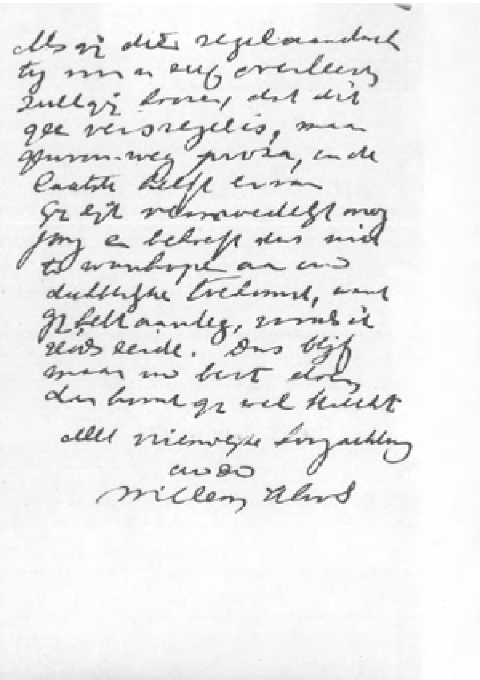
Den Haag.

Redactie.

31 Januari '35

Geachte Heer,

[illegible]


Als gij dit regelaandachtig
nu eens overleest,
zult gij zien, dat dit
geen versregel is, maar
gewoon proza, en de
laatste helft ervan.
Gij zijt natuurlijk nog
jong en behoeft dus niet
te wanhopen aan een
dichterlijke toekomst, want
gij hebt aanleg, zooals ik
reeds zeide. Dus blijf
maar nu [illegible] door
dan komt gij wel [illegible]
Met vriendelijke groeten
uw
Willem Kloos

Brief van Willem Kloos aan Theo van Baaren

Tussen het landschap en de lucht
ligt een randschap waarheen ik vlucht;
waar mensen opgehouden zijn
en de goden nog niet begonnen
ligt, onaangetast, een klein
en smal gebied, nog onontgonnen
fantasie- en droomterrein.
(uit: *Trommels van marmer*, 1986)

Sleutelbegrippen in Theo's poëzie zijn derhalve droom, nacht, dood en spiegel, die tezamen toegang tot en inhoud van de onzichtbare, gedroomde nachtelijke onwerkelijke werkelijkheid omschrijven, waar zwijgen en stilte de beklemming van de dood beduiden:

> Stilte is een verre ster van de verbeelding
> in de glazen wereld van de droom,
> het zwijgen is een smalle speling
> tussen de taal en de dood,
> bloem van vervreemding.
> bloedrood.
> (uit: *Een wereld van as*, 1981)

De wereld van de droom is vaak angstaanjagend, in letterlijke zin levenbenemend, waarin een gevoel van verlatenheid en eigenhaat de dichter bekruipt en hem bijna doet stikken:

> Uit nacht welt sneeuw, uit sneeuw omslotenheid
> gevuld met stilte en verlatenheid.
> zo leeg, zo zwaar, dat ik het leven schrappen
> moet als een versleten eigenschap.
> In 't smalle koude donker groeit alleen
> de dood aan alle kanten om mij heen
> (uit: *In de lussen van de taal*, 1980)

De droom dringt als een spion de slaap van de dichter binnen, waar hij de bronnen van de zelfhaat voedt en er is ‘Geen feillozer dood dan stikken in het eigen zwijgen’, want dan ben je ‘voorgoed een dode zonder spiegelbeeld en zonder echo’ (*In de lussen van de taal*)

> ‘*Nadat hij als kind uit een boom was gevallen hebben ze hem een meloen als hoofd gegeven. In de klas is hij niet zo goed meer, maar je hoort hem nooit meer huilen.*’
> (Theo van Baaren)

Droom en fantasie

De spiegel speelt een grote rol in het werk van Theo van Baaren. Hij heeft een aantal verhalen geschreven, waarin de spiegel fungeert als de scheiding tussen leven en dood, werkelijkheid en onwerkelijkheid, een motief dat in de Europese literatuur wijd verbreid is. Voor Theo gold:

> De spiegel is een blinkend schild
> tussen mij en het niets;
> zolang ik mij in de spiegel zie,
> ben ik nog iets,
> maar als het glas beslagen is,
> wordt mijn bestaan ongewis.
> (uit: *De leegte tussen twee lampen*, 1979)

Ook als surrealistisch collagemaker exploreerde Theo van Baaren de wereld van droom en fantasie, zoals die zich in de zichtbare werkelijkheid aan hem voordeed. Gevraagd naar de betekenis van het surrealisme voor hem, zei Theo: 'De betekenis van het surrealisme is voor mij vooral de bevrijding van de fantasie... Verbeelding behoort een vrije samenwerking te zijn van bewustzijn en onderbewustzijn en niet door een van beide als tiran geregeerd te worden.' (*Verijdelde dromen*) Het is mogelijk vele van zijn collages, die hij zelf van een titel

voorzag, in verbinding te brengen met regels uit zijn poëzie. Een goed voorbeeld is:

> Hij sneed een appel middendoor
> om op de klok te kunnen kijken,
> maar hij vond het klokhuis leeg:
> de magere maden van de tijd
> hadden de uren opgevreten.
> (uit: *Een wereld van as*, 1981)

dat tevens een van de vele woordgrapjes bevat, waarop sommige van zijn collages gebaseerd zijn.

Droom en fantasie waren de inspiratiebron voor de kunstenaar Theo van Baaren, die met pen en schrijfmachine, met lijmpot en schaar de droombeelden te lijf ging om dood en verstikkend zwijgen er onder te houden. Dit nooit aflatende gevecht is ook de achtergrond van zijn relativerende humor en talloze woordgrapjes, die vaak een sombere kijk op het leven verraadden. Zijn nimmer rustende geest was voortdurend in de weer vorm te geven aan wat als vaak angstaanjagende en levenbedreigende beelden op hem afkwam.

Rationele verklaringen

De godsdiensthistoricus Theo van Baaren beschouwde godsdienst in al zijn verschijningsvormen als een uiting van menselijke cultuur, een poging tot zingeving van het vaak chaotische en dreigende leven. Hij was daarom de eerste Nederlandse godsdiensthistoricus, die zijn vak bevrijdde van de theologie in eigenlijke zin, hoewel het in Nederland om historische redenen in de theologische faculteiten wordt bedreven en onderwezen. Voor van Baaren was godsdienstgeschiedenis geen apologie van het Christendom zoals voor zijn voorganger professor G. van der Leeuw, noch een verdediging van het ‘hogere’ in de wereld, maar een vorm van cultuurgeschiedenis.

Theo van Baaren zag godsdienst als een product van de menselijke geest in de ruimste zin, van bewustzijn en onderbewustzijn tezamen, dat poogt zin en orde aan te brengen in de zichtbare en onzichtbare werkelijkheid en zich speciaal richt op dat ‘randschap’, waar goden en mensen aan elkaar raken. Het feit dat alle mensen van alle tijden en alle culturen een of andere vorm van godsdienst kennen, omdat in principe de menselijke geest overal op gelijke wijze functioneert, maakt hen tot *Wij mensen*, de titel van zijn belangrijkste boek.

Geheel in overeenstemming met Theo van Baarens eigen interesse en geestelijke geaardheid was hij als godsdiensthistoricus geïnteresseerd in religie als ordenings- en verklaringssysteem van verschijnselen in de wereld en de samenleving, en in meer bizarre vormen van godsdienst. De geleerde rubriceerde en ordende de verschijnselen *Uit de wereld der religie* (Arnhem, 1956) en zocht zijn weg in de *Doolhof der goden* (Groningen, 1980), zoals hij reeds begonnen was te doen in zijn dissertatie van 1951: *Voorstellingen van openbaring phaenomenologisch beschouwd.*

Veel van zijn enorme kennis vond zijn weg in populaire geschriften over de grote wereldgodsdiensten, Egyptische religie, scheppingsvoorstellingen e.d. Maar Theo had een speciale belangstelling voor occulte verschijnselen, magie en toverij, bizarre rituelen en alchemistische geschriften en praktijken, heksenvervolgingen en rituele

moordpartijen in de uithoeken van calvinistisch Nederland. Hij poogde altijd het vreemde tot iets begrijpelijks te herleiden en er een rationele verklaring voor te vinden zonder zijn toevlucht te nemen tot de hogere nonsens die nog steeds in allerlei vormen van godsdienstwetenschap opgeld doet.

Uit een diep respect voor de produkten van het menselijk denken en de fantasie was hij gefascineerd door vormen van geloof, vond de dogmatiek een boeiend artistiek bouwwerk, maar verafschuwde de theologen die hun bezigheden als wetenschap annonceerden om daardoor in de universiteit aan aanzien te winnen. Hij vond dat rondweg ‘warhoofdige nonsens’, zoals een van zijn vele aforismen zegt, en bij zijn tegendraadse notitie ‘Er gaan veel wonderen in een leeg hoofd’ heeft hij ongetwijfeld aan een van zijn theologische collega's gedacht. (*In mensen een onbehagen. Tegendraadse notities*, Utrecht 1984). Maar in dezelfde notities staat te lezen: ‘Een christen met verbeeldingskracht kan geen drie kale bomen op een heuvel zien staan zonder aan Golgotha te denken. Daar heb ik respect voor’.

Beter kan Theo van Baarens benaderingswijze

van de wereld der religie niet worden beschreven: respectvol interpreteren en ordenen van de produkten der menselijke verbeeldingskracht.

> ‘*Toen hij weer eens een keer zijn lange neus in zaken had gestoken die hem niet aangingen$_y$ kwam hij met zijn neus in de gehaktmachine. Enkele klanten klaagden over kapotte knopen in het gehakt en eisten dat ze voor gave exemplaren zouden worden vervangen.*’
> (Theo van Baaren)

Kunst en wetenschap

Hoewel Theo van Baaren in zijn uiterst geordende en gedisciplineerde leven kunst en wetenschap zorgvuldig gescheiden hield, opdat de kunst geen quasiwetenschap zou zijn en de wetenschap haar helderheid en rationaliteit zou behouden, hadden ze allerlei verbindingen met elkaar. Beide vonden hun oorsprong in de menselijke verbeelding. De kunstenaar Van Baaren gaf zijn verbeelding en droomleven vorm in gedichten en collages; de geleerde Van Baaren bestudeerde de religieuze verbeelding en bracht daarin op systematische en rationele wijze orde aan.

Het is niet verbazingwekkend dat Theo van Baaren in zijn enorme belezenheid een grote voorliefde aan de dag legde voor de Franse symbolisten, voor Duitse auteurs als Georg Trakl en Rilke, en een grote kennis had van de Engelse elizabethaanse literatuur, in het bijzonder van John Donne, bij wie religie, erotiek en rationele geleerdheid samengaan. Theo van Baaren had een grote verzameling erotische literatuur, waarin hij een zowel wetenschappelijke - erotiek en religie hebben vele raakvlakken - alsook een speelse interesse had.

De echte verbinding tussen kunst en wetenschap werd gevormd door Theo's verzamelwoede, die een grote collectie kunst van schriftloze volken bijeenbracht, beelden en voorwerpen met een vaak religieuze functie. Theo was zowel in de artistieke als in de religieuze aspecten van zijn verzameling geïnteresseerd en - heel typerend - wijdde er een tweetal boeken en vele artikelen aan (*Bezielend beelden. Inleiding tot de beeldende kunst der primitieve volken*, Amsterdam 1962; *Korwars and Korwar Style Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea*, Parijs-Den Haag 1968). In het verzamelen kwam ook zijn zin voor orde en systematische indeling tot zijn recht, waarmee hij het soms zo weerbarstige materiaal a.h.w. rationaliseerde.

Theo van Baaren had een uiterst creatieve fantasie en een intensief droomleven, dat zijn rijkdom was en hem tevens vervulde met diepe angsten voor dood en vernietiging. Zijn asthmatische kwaal, waaraan hij op 4 mei 1989 letterlijk gestikt is bij gebrek aan adem, heeft daarbij ongetwijfeld een rol gespeeld, want zijn poëzie is vol van beelden van dodelijke verstikking waar de mens tot zwijgen is gedoemd. Zijn sterke geest is zijn leven lang dag en nacht in de weer geweest om angst, dood, verstikking en chaos de baas te blijven en de voortbrengselen van zijn eigen verbeelding en die van *Wij mensen* in al hun verscheidenheid in gedichten en geschriften vorm te geven.

Eindnoten:

1. Theo van Baaren. Het surrealisme als mentaliteit van een gewezen theoloog, in: Hans Renders, *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur tussen* De Stijl *en* Cobra, Haarlem 1989, pp. 56-63.

Dick Leutscher
Theo van Baaren - een leven

Marcel Proust schrijft ergens in de tweede band van *le Temps retrouvée*, dat het werk van de schrijver niets anders is dan een soort optisch instrument dat hij de lezer aanbiedt, opdat deze in zich ontdekt wat hij, zonder het boek, wellicht niet had kunnen ontdekken. Zoiets zou men ook kunnen zeggen van de vriendschap met Theo van Baaren.

Vriendschap met Theo van Baaren was eigenlijk ook steeds weer een verrassende, spannende ontdekkingstocht. Zijn grote belezenheid, zijn zeer brede interesses, zijn grote kennis van literatuur, schilderkunst en muziek, naast zijn eigen vakgebied, maakten elke ontmoeting tot een zeer speciaal gebeuren. Daarbij moet vooral niet vergeten worden, hoe een gesprek met hem vol was van talloze woorspelingen, waarin hij een meester was; fantastische gedachtensprongen en ongewone wendingen, die welk onderwerp ook, alles wat ter discussie stond, vaak in een nieuw verrassend licht stelden.

> '*Nadat hij een keer in een paniek zijn hoofd had verloren, liet hij in plaats daarvan een nestkastje aanbrengen. Dat leek hem zo gezellig*'
> (Theo van Baaren)

Avantgarde

De eerste ontmoeting met Theo van Baaren vond plaats aan het eind van de vijftiger jaren, bij de Noordelijke Gemeenschap van Kunstenaars. Die haalde in die tijd veel, toen avant-gardistische schrijvers, essayisten, en architecten naar Groningen. Voor velen, ook voor ons, was dat toen een eerste confrontatie met van het Reve, Schierbeek, Aldo van Eyck, en ook met Van Baaren. Later leerden wij elkaar beter kennen bij Herman Schönfeld Wichers, de schrijver Belcampo, met wie wij en Theo's vrouw Gertrude vele wandeltochten maakten. Daar werd de band meteen zeer direct. Voor ons alleen was in die tijd eigenlijk maar een ding van belang: de creatieve fantasie. De werkelijkheid was so-wie-so al een gegeven; het ging erom wat ermee gedaan werd, in woord, beeld en klank.

En zo was onze vriendschap in die eerste tijd gebaseerd op esthetische ervaringen. Ervaringen die volgens ons door geen enkele wet voor eens en altijd vastgelegd mochten worden, waarvan de grenzen altijd een tijdelijk karakter hadden. Standpunten die gisteren nog onwrikbaar leken, moesten vandaag als passé gezien kunnen worden.

Later, toen wij elkaar steeds beter leerden kennen, kwamen bij onze ontmoetingen, naast esthetische ervaringen, ook vele andere zaken ter sprake: godsdienst, politiek, zoals het gehele, voor Nederlandse begrippen zo interessante gebeuren uit de zestiger jaren, als Provo en de anti-Vietnam-demonstraties.

Theo sprak over dingen van de kunst altijd zonder enige terughoudendheid. Dat was heel anders als het over politieke zaken, en zeker, als het over godsdienst ging. Dan kon hij opeens zeer voorzichtig, ja, op zijn hoede zijn. Men zou hier bijna het woord 'diplomatiek' kunnen gebruiken. Dat had ongetwijfeld te maken met zijn professoraat, met zijn positie in de theologische faculteit van de Rijksuniversiteit van Groningen.

Terugblikkend kan men stellen, dat Theo vastbesloten was dat zijn professoraat, zijn wetenschappelijke loopbaan, de hoogste prioriteit zou hebben. Uitspraken, zoals hij die later in alle openheid deed in aforismen, verzen of proza, bv. over religie, over theologen, waren toen niet opportuun. Zeker is wel, dat toen hij naar Groningen kwam, hij al lang afscheid genomen had van Domineesland.

Ironische distantie

Ook politiek was hij geen naïeve man; hij had de opkomst van het Nationaal-socialisme bewust meegemaakt, en de uiterst gevaarlijke aspecten daarvan al vroeg onderkend. Ook de verschrikkelijke gebeurtenissen die na de tweede wereldoorlog in de wereld plaats vonden lieten hem niet onberoerd. Maar een gevoel van machteloosheid ten aanzien van dit alles, tezamen met de ironische distantie die hem zo eigen was, deden hem ook hier voorzichtig manoevreren, en verhinderden in ieder geval te expliciete politieke uitspraken van zijn kant.

Over de betekenis en de waarde van zijn wetenschappelijke werk zullen ongetwijfeld ter zake bevoegden als zijn vele collega's in binnen- en buitenland, een afgewogen oordeel kunnen vellen. Wel moet vermeld worden dat Theo veel bijgedragen heeft aan de steeds groeiende interesse van veel Nederlandse lezers voor religieuze en ethnologische onderwerpen. Veel van de pocketboeken die Theo op dit terrein schreef waren zeer populair.

Twee titels moeten hier vooral genoemd worden: *Van maansikkel tot rijzende zon* en *Dans en religie*. Beide boeken vond men in veel boekenkasten, ook vooral bij mensen die zichzelf niet als religieus beschouwden. Voor de algemeen geïnteresseerde lezer is dan ook de naam Van Baaren vooral verbonden met deze populaire boeken, waarvan enkele grote oplagen haalden.

Dreiging

'Three dancing fools', collage van Theo van Baaren

De kunstenaar Van Baaren moet echter nog ontdekt worden. Noch zijn prestaties op het terrein van de beeldende kunst, noch op dat van de letterkunde zijn, behalve bij een beperkte groep, waarlijk gekend. En toch valt in dit terra incognita oneindig veel te ontdekken. Konden de gedichten, de aforismen, de essays toch nog rekenen op een zekere lezerskring, hoezeer die ook beperkt is gebleken (maar dat is iets wat veel belangrijke schrijvers

en dichters overkomt) bijna geheel onbekend bleef wat hij als beeldend kunstenaar produceerde.

Kortom, als beeldend kunstenaar moet Theo van Baaren nog ontdekt worden, ook al hebben in de laatste levensjaren van Theo gelukkig verscheidene tentoonstellingen van zijn werk plaatsgevonden. Deze hebben hem veel voldoening gegeven en zijn voor hem een grote stimulans geweest om op deze weg voort te gaan.

Aan vele vrienden deed hij vrij regelmatig een collage cadeau. En zo af en toe werd ook een sessie georganiseerd om de laatste collage‘oogst’ te bekijken en te bekritiseren. Het waren altijd zeer opgewekte, vrolijke samenkomsten. De collages gaven daar ook alle aanleiding toe. De combinatie van vaak uiterst heterogene beeldelementen met een meestal zeer vindingrijke, geestige titel, maakt het wezen van de collage uit.

Bij Theo van Baaren was dat in extreme mate het geval. Zijn grote gevoeligheid voor taal, voor het woordspel, voor klankritme, samen met een oog dat aan alle grote meesters der schilderkunst geschoold was, brachten vaak de verrukkelijkste, meest ongewone variaties tot stand.

Maar onder die vaak hilariteit opwekkende beelden was er ook aanwezig een latente dreiging, een weten van niet zo prettige aspecten van het mensdom. In dit opzicht loopt het beeldende werk weer parallel met dat wat hij in zijn gedichten probeerde te verwoorden. Ook daarin vinden wij veel ironie, spottende relativeringen, geestige fantasieën naast morbide, pessimistische, donkere en duistere beelden. Theo van Baaren was voor alles een ‘ziener’. In beide betekenissen van het woord: een visionair, én een man die de wereld en de mens grondig en illusieloos bekijkt. Het ‘geziene’, hoe vaak ook bij hem verwijderd van de alledaagse werkelijkheid, is vooral datgene wat Van Baarens poëzie en beeldende kunst verbindt. Hij ‘dacht’ in beelden. Een collage zou dikwijls een in beelden vertaalde versie van een gedicht genoemd kunnen worden, en een gedicht vaak een ‘verwoorde’ collage.

Het is natuurlijk vanzelfsprekend, dat daarnaast het autonome, naar zichzelf verwijzende beeld ook voorkwam, zoals ook het uiterst subjectieve, het ‘lyrische Ik’ in de gedichten zijn rechten opeiste. En vooral in de laatste jaren van zijn leven was dit het geval. Dat blijkt uit de grote emotionaliteit van vele van zijn laatste gedichten.

Vertalen

Dit overheersen van het beeld, deze verbinding tussen Theo's poëzie en zijn collages is ook al aanwezig in zijn eerste gedichten. In zoverre is er sprake van een constante lijn in zijn artistieke productie. Als dichter begint hij conventioneel, hij schrijft veel sonnetten, die vrij regelmatig in de letterkundige tijdschriften van zijn tijd worden geplaatst.

In Utrecht leert hij de dichter Martinus Nijhoff kennen. Theo laat hem zijn gedichten zien en Nijhoff adviseert hem dan vooral te gaan vertalen, want vertalen maakt een dichter vindingrijk en het verbetert zijn techniek. Vertalingen zijn voor de dichter, wat etudes zijn voor de pianist: een soort ‘Schule der Geläufigkeit’. Theo's prachtige vertaling van *Waste Land* van T.S. Eliot is zo ontstaan: Nijhoff heeft deze zeer gewaardeerd.

Theo van Baaren kreeg zo een steeds grotere techniek. De latere gedichten worden dan ook steeds vrijer van vorm en men kan rustig stellen dat hij werkelijk vrijelijk beschikte over welke vorm dan ook, gerijmd of niet gerijmd, al of niet conventioneel in de ritmiek. Hier was het echt de inhoud die de vorm bepaalde. Daarbij werd hij zeer zeker geleid door zijn grote muzikaliteit.

Theo had een ongewoon ruime kennis van de muziek, niet alleen van de zogenaamde ‘primitieve muziek’, maar ook van de Westeuropese kunstmuziek vanaf Perotinus tot en met Pierre Boulez, van Beethoven tot en met John Cage. Voorkeuren had hij zeker: hij prefereerde de middeleeuwen en daarnaast vele hedendaagse componisten. Componisten als Richard Wagner, waarschijnlijk ook om diens bedenkelijke ideologische aspecten, en Richard Strauss werden niet zeer gewaardeerd.

Het is ook de muziek die een van de sterke banden was van Theo met zijn vrouw Gertrude Pape, naast hun gezamenlijke interesses voor literatuur en beeldende kunst.

Gertrude Pape

Over Theo van Baaren spreken, betekent spreken over Gertrude. Zij kende zeer goed de nieuwe en nieuwste poëzie, vooral de Engelse. Het surrealisme in zijn vele uitingen fascineerde haar. Theo zal, voor hij Gertrude leerde kennen, zeker reeds enige interesse in dezen gehad hebben, maar door Gertrude werd dit nog eens extra versterkt. De in 1938 in Amsterdam gehouden surrealistische tentoonstelling met werken van Breton, Dali, Delvaux en vele anderen, die zo'n grote stimulans voor Gertrude was geweest, heeft Theo niet gezien; en dat is hem altijd blijven spijten.

Theo van Baaren en zijn vrouw Gertrude Pape

De manier waarop zij elkaar leerden kennen is het vermelden waard: het was een waarlijk literaire kennismaking. Beide bezochten vaak antiquariaten. Gertrude vond en kocht bij een bepaald antiquariaat met enige regelmaat interessante boeken met op het voorblad de naam van de voormalige eigenaar: Theo van Baaren.

Tijdens een receptie in Utrecht werd Gertrude aan een jongeman voorgesteld die Van Baaren heette. Zij vroeg hem: ‘Bent u die meneer wiens naam ik in zoveel boeken uit Antiquariaat X tegenkom en die thans in mijn bezit zijn?’ Theo moest dit wel beamen en nodigde haar vervolgens uit zijn nog niet bij het antiquariaat belande boekenschat bij hem thuis te komen inspecteren.

In de laatste oorlogsjaren woonde Theo bij Gertrude op het adres Bemuurde Weert. Dit is nu min of meer een kunsthistorisch adres geworden. Daar ontstond het voor Nederland zo unieke tijdschrift ‘De Schone Zakdoek’, waar Gertrude en Theo al hun vindingrijkheid aan besteedden. Daar kwamen bijeen, op de befaamde Maandag-avonden, de vrienden/medewerkers, zoals Emile van Moerkerken, Louis Lehmann, Chris van Geel en vele anderen, om het enige exemplaar van dit tijdschrift in te kijken.

Pseudo-kosmos

In 1939 zet Theo zijn levensvisie uiteen in een brief aan Gertrude:

> Voor de gemiddelde mens, althans voor de oorlog (Theo bedoelt hier de eerste wereldoorlog) waren ‘deze wereld’ en de kosmos vrijwel identiek. Een van de typische moderne verschijnselen is het inzicht, of als je liever wilt, de overtuiging, dat deze wereld slechts een pseudo-kosmos is, anders uitgedrukt, een chaos met methode. De kosmos moet nog geschapen worden, zoals Rilke's God, die nog altijd niet ‘is’. Een wolf in schapevacht kun je slechts op een manier overtuigend überführen: door hem die vacht af te rukken. Zo ook hier: de pseudokosmos moet van zijn uiterlijke paraphernalia ontdaan worden: tijd, ruimte, causaliteit, zedelijke orde enz. enz. Pas als de oorspronkelijke chaos weer blootligt, kan er getracht worden een nieuwe kosmos op te bouwen. Daar zijn we nog lang niet aan toe. Onze tijd staat in het teken van de her-chaotisering van de (pseudo-)kosmos. Expressionisten, Dadaïsten, surrealisten werken daar allen op de een of andere manier aan mee.

Met enige modificaties kan men stellen dat dit voor Theo een blijvende grondgedachte is geweest.

Het is Gertrude geweest die de rest van zijn leven voor een groot deel bepaalde. En hij het hare. Voor zij Theo kende had Gertrude al veel gedichten geschreven, tekeningen en collages gemaakt. Het zou een groot onrecht zijn, als bij alle aandacht die Theo van Baaren terecht krijgt, haar artistieke aktiviteiten vergeten zouden worden. Zij ging in vele opzichten een met Theo parallel lopende weg. Toch waren er grote verschillen. Haar collages zijn anders en ook haar gedichten gaan in zekere zin een andere richting. Bij haar was alles contemplatiever. Een fragment van een van haar in de zestiger jaren geschreven gedichten zegt het aldus:

> Een toeschouwer ben ik van 't grote spelen,
> die uit de actie zich terugtrok in
> verborgen stilte, waar gescherpte zin
> het simultaan gebeuren in tonelen
> ontleden kan, met hoop ze in te delen...

Seances

Toen Theo zich in Groningen geheel en al concentreerde op zijn wetenschappelijke carrière en stopte met gedichten schrijven en collages maken, ging Gertrude juist door op beide gebieden. Zij zorgde daarnaast dat het huis aan de Hereweg hen een ware bescherming bood. Theo hield van zijn huis, waarin hij van 1952 tot enkele dagen voor zijn dood heeft geleefd. In een van zijn, in een kladbloc met zijn slordige handschrift gekrabbelde gedichten uit zijn laatste levensmaanden, schrijft hij:

> A roof, four walls and a bed

Are nearly sufficient to
make a paradise,
a haven for you and me.

In dit voor hem zo aantrekkelijke huis stelde hij zijn steeds groeiende collectie ethnografica ten toon. Overal maskers, speren, schilden, voorouderbeeldjes. Hij was in Utrecht met het collectioneren reeds begonnen. Het volgende overgeleverde gesprekje tussen enkele van Theo's collega's gaat als volgt:

‘De Van Baarens zoeken een GROOT huis’.
‘Oh, hebben ze dan zoveel kinderen?’
‘Nee, ze hebben zoveel goden’.

Hun huis was curieus en nogal ascetisch ingericht. Daar ontvingen zij hun vele vrienden uit de wereld van de literatuur en de beeldende kunst: de oude medewerkers van De Schone Zakdoek, Cees Buddingh', W.F. Hermans, Belcampo, Jaap Wagemaker en vele anderen.

Het is ook daar, bij de tafel in de voorkamer dat wij een spiritistische seance met het Ouija board mochten meemaken, waarbij Theo zich manifesterende geesten uitnodigend en bemoedigend toesprak. De attributen van het Ouija board zijn een vierkant bord, ingedeeld in vakken waarin staan de letters van het alfabet, de cijfers van 0 tot en met 9 en de woorden ja en nee; oui = ja, daar komt het woord vandaan.

Verder een licht houten kruis, uit het midden waarvan een dunne houten pin steekt waarmee de letters en cijfers worden aangewezen. Twee of vier personen houden ieder met een hand een uiteinde van dit kruis lichtjes vast en wachten af tot een geest zich manifesteert en het kruis in beweging stelt. Een van de aanwezigen moet al het aangewezene noteren.

> ‘*De regel van Emily Dickinson “Water is taught by thirst” zou waarschijnlijk ook door een Zen-boeddhist geschreven kunnen ztjn.”*’
> (Theo van Baaren)

In ons geval waren het de dichter Louis Lehmann, de schrijver Belcampo, de schilderes Els Amman en de musicus Dick Leutscher die het kruis vasthielden. Op een gegeven moment raakte Els Amman zo overstuur van de steeds heftiger wordende bewegingen van het wiebelende kruis, dat wij met kruis en al in de achterkamer belandden. Daar stonden in die tijd nog veel grotere en kleinere godenbeelden, en bij een daarvan kwamen wij tot stilstand. Theo sprak toen tot de geest: ‘Dat is een goede keuze van u, om bij deze godheid uw toevlucht te zoeken. Die heeft het zeker goed met u voor. Keert u nu rustig terug’. Zo geschiedde, en de geest voltooide zijn vreemde boodschap, waarvan Theo een prachtige exegese wist te geven. Hij genoot zichtbaar van deze Spielerei, en speciaal van Els Ammans angst!

Erkenning

Na Theo's emeritaat, in 1980, begon hij zich weer te wijden aan zijn poëzie en aan zijn collages. Vele bundels kwamen uit bij Meulenhoff. Men begon steeds meer aandacht te krijgen voor De Schone Zakdoek en een selectie eruit verscheen in 1981. Deze late erkenning betekende zeer veel voor zowel Theo als Gertrude. Theo's stem was in die tijd te horen in verscheidene radio-programma's en interviews.

Een scriptie over hem verscheen van de hand van Marielle van der Ven, met de titel: ‘De eenzame weg van een surrealist.’ Ook maakte Theo een vervolg op De Schone Zakdoek getiteld: ‘Clean Kerchief Inc.’, in de vorm van een serie door hem zelf in dertigvoud gecopieerde getypte en dubbelgevouwen velletjes, die hij onder zijn vrienden verspreidde. Jeroen Bosch had hem al in zijn studententijd gefascineerd. Het was een oude liefde. Vanaf 1985 begon hij een serie artikelen over deze voorloper van het surrealisme te schrijven. Enkele daarvan werden o.a. gepubliceerd in het Hollands Maandblad. Deze artikelen vormden weer de aanzet van een manuscript met vele interessante inzichten, dat in grote lijn voltooid is en waaraan hij tot aan zijn dood met grote regelmaat werkte.

Het ontwrichte evenwicht

Toen Gertrude op 3 november 1988 overleed, was dit een grote schok voor Theo. Tijdens haar ziekbed had hij een lange reeks Engelstalige gedichten voor haar geschreven die tot zijn beste werk gerekend kunnen worden. Hij heeft ze met enkele

collages in een band verenigd en aan Gertrude cadeau gedaan op haar laatste verjaardag. Na haar dood schreef hij nog meer gedichten voor haar, vaak meerdere per dag. Een daarvan schreef hij op 5 maart 1989, luisterend naar muziek:

Trommel en fluit op de achtergrond
weerspiegelen mijn verborgen verlangen.
De adem op de ruiten van je naam
houdt je gezicht in glas gevangen.
Je ziet mij niet meer. Ons evenwicht
is door de dood voorgoed ontwricht.

Lichamelijk kreeg hij het steeds moeilijker. Ademhalen was een noodzakelijk maar zwaar karwei voor zijn aangetaste longen. Toch woekerde hij met zijn krachten. Het werd lente, en hij schrijft:

The rites of spring are cruel like laying the cloth
for a banquet of Death and his companion.
Soaking the linen in blood and heaping the plates
with broken bones of expectations ruined
by frost, before the sun has had a chance
to prepare, at least, a harvest for summer.
The rites of spring are rites of bitter deception.
Bow your head, resign, abandon hope.

Nog weer enige tijd later schrijft hij een Engels gedicht waarin hij zegt dat om hulp roepen in de bedreigende nacht geen zin heeft. Stilte is alles wat je verwachten mag. Je hebt zelfs het recht niet hulp van de goden in te roepen:

If gods exist (and who can tell?)
they play a game
in which we humans have no name.

Op 2 mei dicteert hij in het Academisch Ziekenhuis nog een gedicht. Twee dagen later is hij gestorven.

De dag na zijn dood vonden wij het volgende gedicht:

I do not need a cosy room to die in,
a trusted space, filled with familiar things
that remind me of my shrinking life.
I only need my memories of you.
A room that smells of soap and medicine
will do as well for me for dying in.

Dit gedicht is speciaal frapperend omdat Theo na zijn ziekenhuisopname na enkele dagen verzocht de meegebrachte wandversieringen, o.a. enkele van zijn eigen collages, weg te halen. Hij wilde alles zo leeg en vlak en wit mogelijk hebben, om niet afgeleid te worden bij de zware opgave die hem te wachten stond.

In 1939 schreef Theo aan Gertrude in een voor beiden belangrijke brief: ‘Ik heb absoluut geen psychologische kijk wat het oordeel van anderen over mij aangaat.’

Wij, zijn vrienden, lezen en herlezen zijn gedichten en kijken naar zijn collages, om daarmee te luisteren naar die onnavolgbare stem die daaruit spreekt.

Een oordeel is weliswaar reeds vele malen gegeven bij de publikatie van zijn gedichtenbundels, maar is nog lang niet uitgekristalliseerd, omdat bij Theo van Baaren nog zoveel te ontdekken valt in zijn wonderbaarlijke veelzijdigheid.

Piet Calis

Theo van Baaren tijdens de oorlog

In maart 1939 werd bij gelegenheid van de 55ste verjaardag van de schilder Otto van Rees, die in 1917 aan de eerste Dada-expositie te Zürich had deelgenomen, in Utrecht een tentoonstelling aan diens werk gewijd. Bij de opening hiervan was ook de 26-jarige student in de theologie Theo van Baaren aanwezig, die er niet alleen het recente werk van Van Rees met belangstellende blik bekeek, maar ook in contact kwam met de 31-jarige Gertrude Pape, die in die tijd administratice van een meisjes-HBS was. Toen ze met elkaar in gesprek raakten, bleken ze beiden een gretige nieuwsgierigheid te hebben naar alles wat met Dada en het surrealisme te maken had. Hun ontmoeting zou uitlopen op een levenslange verbondenheid.

Poëzie en een toneelstuk

Toen deze ontmoeting plaatsvond, had Theo van Baaren al enkele poëziebundels gepubliceerd. In 1936 - hetzelfde jaar waarin hij in het tijdschrift *Helikon* debuteerde - verscheen in eigen beheer zijn bundel *Terugkeer*, een jaar later gevolgd door de bundel *Toegang*. In 1939 zou hij vervolgens met de bundel *Gedichten*, gepubliceerd in de Helikonreeks, de aandacht van een breder publiek trekken.

In 1938 - kort vóór zijn kennismaking met Gertrude Pape - had Theo van Baaren een toneelstuk gepubliceerd, getiteld *Een nieuw Kerstspel*. Dit stuk, waaruit een duidelijk maatschappelijk engagement spreekt, geeft een indruk van de opvattingen die Van Baaren in deze periode koesterde. Bij het schrijven hierover wil ik dit toneelstuk, dat waarschijnlijk voor het amateurtoneel was bedoeld, niet in de eerste plaats als een literaire tekst bekijken. Wat me vooral interesseert, is welke visie op het leven hier wordt verbeeld, welke ideeën Van Baaren in die tijd had over het bestaan.

In *Een nieuw Kerstspel*, dat door uitgeverij Van Gorcum & Comp. te Assen gepubliceerd werd, treden ‘drie rijken’ - een man, zijn vrouw en hun dochter - op, die van plan zijn een bezoek te brengen aan de pas geboren Messias in de stal van Bethlehem. Ze komen op weg daarheen ‘drie werklozen’ tegen, die het erg arm hebben en hen om een geldelijke bijdrage vragen. De dochter, die medelijden met hen heeft, dringt erop aan deze mensen te helpen, maar haar vader voelt daar niets voor en stelt zich bikkelhard op. Even later duikt er een ‘profeet’ op, die de boodschap van het evangelie in praktijk probeert te brengen, maar dit leidt tot afkeurend commentaar van een dominee, die intussen ten tonele verschenen is en die opmerkt: ‘Zulke fantasten, die niet eens theologie gestudeerd hebben, zijn een ramp voor de kerk, je kunt het evangelie nu eenmaal niet zo letterlijk nemen.’ Ook een ‘Leider’ - zonder twijfel een toespeling op de dictators van allerlei slag die in de jaren dertig furore maakten - doet een duit in het zakje en probeert de aanwezigen tot totale volgzaamheid over te halen, waarna hij de zaken wel even zal regelen. Tenslotte belandt het gezelschap in de stal, waar de Messias intussen geboren is.

Daar bidt een van de aanwezige ‘intellektuelen’, waartoe behalve de dominee ook een dokter en een advokaat gerekend worden:

Vergeef mij, kindje, dat ik heb gedacht
te kunnen leven zonder Uwe kracht,
U heb bestreden met mijn scherp verstand,
Met al mijn kennis ben ik toch gestrand.
Ik leg mijn wetenschap neer aan Uw voet,
en bid U, Christus, dat Gij 't hart behoedt
voor hardheid, hovaardij en overmoed.

Dit toneelstuk is in verschillende opzichten interessant. Zoals gezegd, is het een stuk met een duidelijke tendens. Er blijkt in de eerste plaats uit, dat Van Baaren in deze tijd kritisch stond tegenover de manier waarop de werklozen vaak werden behandeld. Ook geeft hij een sarcastisch portret van een leidersfiguur. Duidelijk is dat zijn sympathie vooral uitgaat naar de profeet, die een radicale opvatting van het christendom heeft en daarbij de grenzen van een al te dogmatische geestesgesteldheid door-

breekt. Tenslotte kan worden aangestipt dat uit de woorden van de 'intellektueel' bij de kribbe van de pas geboren Messias blijkt, dat aan het logische verstand slechts een beperkte waarde mag worden toegekend.

> '*Toen zij haar tong tegen de dokter moest uitsteken, bleek er mos op te groeien; zolang had zij alles verzwegen wat ze wilde zeggen.*'
> (Theo van Baaren)

De oprichting van de schone zakdoek

Gertrude Pape, die een bovenverdieping bewoonde aan de Bemuurde Weerd in Utrecht, en Theo van Baaren, die aanvankelijk nog bij zijn moeder in de Van Musschenbroekstraat in dezelfde stad woonde, ontmoetten in de jaren na hun kennismaking een groot aantal jonge kunstenaars, onder wie vooral schrijvers en schilders. Tot hen behoorde de blinde dichter Jan Wit, die evenals Theo van Baaren theologie studeerde, de schilder Henk Schellevis, die zijn werk signeerde met de naam 'Perdok', de dichter Louis Th. Lehmann, die in 1940 met zijn eerste dichtbundels *Subjectieve reportage* en *Dag- en nachtlawaai* een kleine, maar enthousiaste lezerskring vond, en verder andere jonge schrijvers zoals Ko Rooduyn - die zichzelf later Hans Roduin zou noemen -, en Max de Jong.

Langzamerhand - de oorlog was intussen begonnen -ontstond de gewoonte dat er elke maandagavond een groepje vrienden en vriendinnen op de etage van Gertrude Pape aan de Bemuurde Weerd bij elkaar kwam om met elkaar over literatuur en andere kunstvormen te praten, de oorlogssituatie te bespreken, spelletjes te spelen en verder natuurlijk gezellig bij elkaar te zijn. De vrienden die elkaar zo wekelijks troffen, waren allemaal jong: de meesten schreven gedichten, anderen maakten fotocollages, een enkeling - Henk Schellevis - tekende en schilderde en allemaal hadden ze grote verwachtingen van wat het leven in petto had. Terwijl het bestaan in het bezette Nederland met de dag benauwder werd en er vooral na de capitulatie van Frankrijk in de zomer van 1940 weinig uitzicht leek te zijn op een spoedig einde van de oorlog, probeerden deze jonge mensen door hun onderlinge vriendschap hun enthousiasme levend te houden.

In het voorjaar van 1941 - de maandagavondbijeenkomsten waren intussen min of meer vaste traditie geworden - vatten Gertrude Pape en Theo van Baaren het plan op een eigen tijdschrift op te richten: geen tijdschrift voor een uitgebreide lezerskring - de mogelijkheden waren daartoe tijdens de Duitse bezetting minimaal -, maar een blad in één exemplaar dat elke maand vervaardigd zou worden en dat tijdens de maandagavondbijeenkomsten ter inzage zou liggen. Een echt 'huisorgaan' dus in de letterlijke zin van het woord.

Theo van Baaren bedacht de naam voor het nieuwe blad: *De Schoone Zakdoek* (deze naam zou trouwens al gauw volgens de nieuwe spelling geschreven worden: *De Schone Zakdoek*).

Hij werd op het idee van deze naam gebracht door een van zijn favoriete gedichten, het vers ‘Palmström’ van de Duitse dichter Christian Morgenstern:

Palmström steht an einem Teiche
und entfaltet gross ein rotes Taschentuch:
Auf den Tuch ist eine Eiche
dargestellt sowie ein Mensch mit einem Buch

Palmström wagt nicht, sich hineinzuschneuzen.
Er gehört zu jenen Käuzen,
die oft unvermittelt-nackt
Ehrfurcht vor dem Schönen packt.

Zärtlich faltet er zusammen,
was er eben erst entbreitet.
Und kein Fühlender wird ihn verdammen,
weil er ungeschneuzt entschreitet.

De speelse naam *De Schone Zakdoek* zou opvallend afwijken van het veel ernstiger en ambitieuzer soort namen die in die tijd voor Nederlandse literaire tijdschriften in de mode waren, zoals *Criterium, Groot Nederland* en *De Gemeenschap*.

Een beginselverduistering

Verrassend was ook dat op de eerste bladzijde van het eerste nummer van *De Schone Zakdoek*, dat in april 1941 vervaardigd werd, niet de voor tijdschriften gebruikelijke ‘beginselverklaring’ werd opgenomen, maar een door de redactie ondertekende ‘beginselverduistering’. Deze bestond uit een rechthoekig zwart vlak. Dit was natuurlijk vooral een grap, maar verwees ook naar de donkere bezettingstijd en naar de verduisterde ramen die in die periode onze steden en dorpen begonnen op te sieren.

Een van de verzen van Theo van Baaren die in deze aflevering gepubliceerd werden, was het sonnet ‘Neptunus’:

De schaduw hangt over het bleek gazon,
de sparren worden zwarte silhouetten;
Neptunus met zijn drietand staat te letten
op 't schuchter ruisen van een kleine bron,

vergeefs geboren, want de zomerzon
staat haar niet toe het gele gras te betten,
reeds hier en daar gezengd door sigaretten,
de stank waarvan hij nooit verdragen kon.

Alleen de nacht verlost hem uit zijn pijn
en hij verheugt zich op de milde reuken
van dauw en nevel als op ambrozijn,
die helen zal zijn schaarden en zijn deuken,
maar aan zijn voeten ligt, rokend, onrein,
een tweetal tartende sigarettenpeuken.

Treffend in dit gedicht is hoe een klassiek motief - Neptunus met zijn drietand - verbonden wordt met de aanwezigheid van twee sigarettenpeuken: een relativering, maar ook een symbool van verloedering en verval. Dergelijke symboliek is - zoals we zullen zien -kenmerkend voor meer poëzie van Van Baaren in de bezettingstijd.

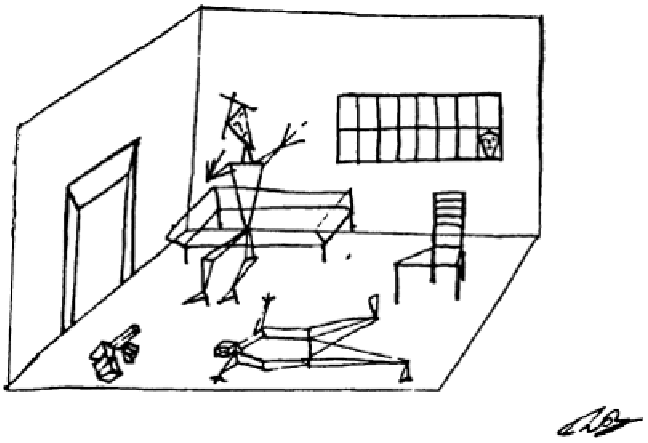
Fotocollages

Was het eerste nummer van *De Schone Zakdoek* nog helemaal gevuld met bijdragen van Gertrude Pape en Theo van Baaren, aan het tweede nummer zouden ook Louis Th. Lehmann en Jan Wit meewerken.

In de derde aflevering werd een fotocollage opgenomen van Van Baaren, die al in de jaren dertig begonnen was dergelijke collages te vervaardigen. Van Baaren, die hiermee zijn leven lang door zou gaan - kort voor zijn dood, in maart 1989, werd in het Kabinet Hendrik Beekman te Alkmaar nog een boeiende expositie van zijn collages gehouden -, haalde het materiaal hiervoor uit oude tijdschriften die hij bij antiquairs kocht. Evenals de dadaïsten en surrealisten vóór hem, was het er hem vooral om te doen de absurde kanten van de werkelijkheid te laten zien. Geweld en erotiek spelen daarbij in zijn collages een belangrijke rol, terwijl ook hier het verval van wat eens een solide wereldorde leek, steeds weer wordt gesuggereerd.

Nieuwe medewerkers

In de zomer van 1941 raakten nog meer jonge schrijvers bij *De Schone Zakdoek* betrokken, onder wie Emiel van Moerkerken, die onder het pseudoniem Eric Terduyn publiceerde, diens vriend Chris J. van Geel, de nog zeer jonge Ad den Besten en de - in Dordrecht wonende - dichters C. ('Kees') Buddingh' en Anthony Bosman. In de nalatenschap van Kees Buddingh' is een ongedateerde brief van Van Baaren aan Buddingh' en Bosman bewaard gebleven, waarin hij schreef: 'Voor medewerking aan de Pleiadenreeks, mits gehonoreerd, houd ik me ten zeerste aanbevolen. Gaarne ontvang ik opdracht voor een of meer vertalingen en ik hoop zelfs jullie van de zomer een oorspronkelijke novelle ter beoordeling te kunnen zenden.' Van Baaren voegde hieraan ironisch toe: 'Ik laat hier een lijst volgen van Duitse en (voorzover mij bekend) niet Joodse schrijvers, die in aanmerking komen.' In de lijst die hij vervolgens opgaf, komen de volgende schrijvers met hun werken voor:



'Driehoeksdrama', collage van Theo van Baaren

'R.G. Binding: fel N.S., goede verhalen, o.a. Der Opfergang bijzonder mooi.'
'W. v. Scholz: kan in aanmerking komen.'
'Rudolf Huch, Der tolle Halberstädter: heel goed.'
'V. Meyer-Eckhardt: onbekend maar uitstekend.'
'Kolbenheyer: gevierd derderijker, prima, verdient vertaling.'
'H. Carossa: idem.'
'Rüttenauer: Weltgeschichte im Hinterwinkel: charmant.'
'H. Stehr: boerenmystiek, eerste klas.'

Uit deze brief wordt duidelijk dat vooral de voorkeur van de Duitsers voor literatuur waarin bloed en bodem centraal staan, bij Van Baaren op de lachspieren werkte.

Het surrealisme

Zoals eerder werd vermeld, hadden zowel Gertrude Pape als Theo van Baaren een grote belangstelling voor Dada en het surrealisme. Die belangstelling was in de loop van de jaren dertig nog versterkt door allerlei buitenlandse tijdschriften die zij hadden kunnen inzien in de Utrechtse kunsthandel Nord van de schilder Willy Wagenaar. Vooral het feit dat de ratio door middel van de werkwijze van de surrealisten op een

zijspoor werd gezet, moet Gertrude Pape en Theo van Baaren hebben aangesproken. Ook verscheidene van hun vrienden - zoals Louis Th. Lehmann en Emiel van Moerkerken - werden sterk door het surrealisme geboeid. Emiel van Moerkerken had omstreeks 1938 in Parijs kennisgemaakt met verscheidene surrealisten, onder wie André Breton, Salvador Dali en Hans Bellmer.

In het najaar van 1941 besloten Gertrude Pape en Theo van Baaren een speciaal dubbelnummer van *De Schone Zakdoek* aan het surrealisme te wijden. Het omslag van deze aflevering, die

in november 1941 verscheen, was verfraaid met een halve zakdoek.

Een van de meest opvallende bijdragen aan dit nummer was een kort surrealistisch toneelstuk, getiteld ‘Rafflesia Arnoldi’ en geschreven door Theo van Baaren, L.Th. Lehmann en Gertrude Pape. Het uitgangspunt voor dit toneelstuk was een zin - ‘Er is een dode uit Boulogne’ -, die tijdens een zogenaamde kruisseance zou zijn ontstaan. Theo van Baaren en ook Gertrude Pape hadden veel interesse in spiritistische experimenten, zoals trouwens in het algemeen elke uiting van magie of van een irrationele werkelijkheid hun hart sneller deed kloppen. In de bovenetage aan de Bemuurde Weerd bevond zich een grote collectie beelden en maskers met magische betekenis. Vooral ook als godsdiensthistoricus zou Van Baaren later veel aandacht aan magische rituelen wijden.

Het surrealisme-nummer bevatte verder een groot aantal ‘cadavres exquis’, die in de voorgaande maanden tijdens de maandagavondbijeenkomsten vervaardigd waren. Een ‘cadavre exquis’ is een gedicht dat geschreven wordt door verscheidene personen, die om de beurt een regel voor hun rekening nemen. Ook op deze wijze werd de logica natuurlijk buitenspel gezet. Vaak ontstonden daardoor verrassende, absurde teksten.

Het vervaardigen van *De Schone Zakdoek* bracht veel werk met zich mee. In maart 1942 verscheen de twaalfde en laatste aflevering van de eerste jaargang, die daarmee in totaal 472 pagina's telde. Een omvangrijk geheel! Om wat meer ontspannen te kunnen werken, besloten Gertrude Pape, die het leeuwedeel van het typwerk voor *De Schone Zakdoek* verzorgde, en Theo van Baaren in het voorjaar van 1942 voortaan elke twee maanden een dubbelnummer uit te brengen, dat dan wel groter van omvang zou zijn dan de vroegere afleveringen.

Light verse

Een van de aardigste kanten van *De Schone Zakdoek* was dat daarin ruim plaats werd gemaakt voor allerlei vormen van ‘light verse’. Een opvallend voorbeeld daarvan is het gedicht ‘De blauwbilgorgel’ van C. Buddingh', dat later een grote vermaardheid zou krijgen en voor het eerst in april 1943 in het tijdschrift verscheen. Een half jaar eerder had Theo van Baaren de volgende ballade in *De Schone Zakdoek* gepubliceerd:

> Een bezemsteel ter kerke ging
> Mirabile dictu
> De dominee zich haast verhing
> Mirabile dictu
> Toen hij den bezem komen zag
> Mirabile dictu
> De koster met een brede lach
> Mirabile dictu
> Bood hem de collectezak
> Mirabile dictu
> De bezemsteel werd bleek en brak
> Mirabile dictu
> Heel 't dorp kwam ter begrafenis
> Mirabile dictu
> Het vuilnisblik in droefenis

Mirabile dictu
Snikte heel het kerkhof vol
Mirabile dictu
De stofdoek was van smart haast dol
Mirabile dictu
De schuier en het schuurpapier
Mirabile dictu
Weenden als een bergrivier
Mirabile dictu
De weduwe slechts onverstoord
Mirabile dictu
Sprak lachende een afscheidswoord
Mirabile dictu

Het einde van de schone zakdoek

Over de oorlog werd in *De Schone Zakdoek* niet veel geschreven. Het blad werd immers niet verspreid, zodat het effect van een stellingname gering zou zijn geweest. Hier en daar werden enkele speldeprikken tegen de Duitsers en hun aanhangers in Nederland uitgedeeld. Een voorbeeld hiervan is te vinden in de mini-opera 'Der Mörder' van Theo van Baaren, die in maart 1989 - bij de opening van de tentoonstelling 'De automatische verbeelding. Surrealisme In Nederland' - in een grote cafézaal in Deurne werd opgevoerd.

Bij deze opvoering was Van Baaren, die twee

maanden later zou overlijden, nog aanwezig. Hij genoot zichtbaar van de enthousiaste reacties van het publiek, toen een van de spelers, Louis Lehmann, die in een regenjas gehuld en met een hoed op de bariton-partij vertolkte, vervaarlijk met een mes begon te zwaaien. In 'Der Mörder' wordt op een onnadrukkelijke manier naar het onbeheerste gebruik van retorische middelen door de Duitsers - met name de strijdkreet 'Sieg Heil' - verwezen:

Des Menschen Leben gehet
Dahin wie Schwein und Rind,
Wie laut er Heil-Sieg krähet,
Einst mangelt 's ihm an Wind.

'*Een stortvloed van informatie is een van de secuurste middelen om in het geheel geen informatie te geven.*'
(Theo van Baaren)

In het voorjaar van 1944 - nadat er drie jaargangen (met in totaal 1200 bladzijden) van *De Schone Zakdoek* verschenen waren - besloten Gertrude Pape en Theo van Baaren een punt achter het verschijnen van dit blad te zetten. De oorlogstoestand maakte het voor hun vrienden te ingewikkeld om nog op de Bemuurde Weerd bij elkaar te komen. Velen moesten onderduiken, vooral toen in het najaar 1944 de razzia's in het kader van de 'Arbeitseinsatz' begonnen waren. In deze periode kreeg Theo van Baaren van een bevriende gemeente-arts een officieel aanplakbiljet met de tekst 'ROODVONK', dat in geval van alarm enkele keren op de deur van Gertrude Pape's appartement, bovenaan de trap, werd aangebracht. Ze hebben nooit bezoek van de Duitsers gekregen.

Een nieuwe poëziebundel

In hetzelfde jaar waarin aan het vervaardigen van *De Schone Zakdoek* een eind gekomen was, verscheen een nieuwe poëziebundel van Theo van Baaren: *Versteend zeewier*. De bundel kwam uit bij de Odyssee-pers te Utrecht en was geïllustreerd met vier tekeningen van Hans van Norden. In het colophon van deze bundel wordt vermeld dat *Versteend zeewier* 'in October 1941' gereedkwam 'in een oplaag van 270 exx.' In 1988 vertelde Van Baaren me dat de bundel in werkelijkheid pas in 1944 was uitgekomen; de datering 'October 1941' diende uitsluitend om de autoriteiten van de Kultuurkamer, waarbij men na het voorjaar van 1942 aangesloten moest zijn om te kunnen publiceren, te misleiden.

In *Versteend zeewier* werden 25 verzen opgenomen, waaronder 19 sonnetten. De versbouw is in het algemeen traditioneel met in alle gedichten eindrijm en een regelmatig metrum. De sfeer in deze gedichten roept een wereld van verval en ondergang op. Het eerste gedicht van de bundel, getiteld 'Winteravondgezicht', is daarvoor al kenmerkend:

De dag vervalt rondom
in vaal geworden brokken,
de noodroep van de klokken,

die 't hemelruim beklom,
verdoft tot laag gegrom,
de sneeuw begint te vlokken,
dan wordt de wereld stom.

Het water schemert vaag
opeens vlak voor mijn voeten,
zal ik dan toch ontmoeten,
als jij, den dood vandaag
in val of hinderlaag
en met de andren boeten
der harten nederlaag?

Een muur rijst plotsling op
voor mijn ontzinde schreden,

het water is beneden,
een lage deur, ik klop,
ga wenteltrappen op,
ik weet niet hoeveel treden,
en sta dan op de top.

De nacht ligt rondom dicht,
slechts aan den einder splijten
granaten 't duister, rijten
een smalle scheur van licht.
De handen voor 't gezicht
hoor 'k stemmen mij verwijten
mijn schuld aan dit gericht.

Mijn schuld aan dit gericht.

In dit gedicht met een thematiek die soms sterk aan de poëzie van Gerrit Achterberg doet denken - de tocht over de wenteltrappen, het besef van ‘mijn schuld aan dit gericht’ -, wordt het element van verwording en ondergang vooral tot uitdrukking gebracht door de woordkeuze. In de eerste strofe zijn daarvoor al kenmerkend woorden als ‘vervalt’, ‘vaal’, ‘noodroep’ en ‘verdoft’.

Het ‘morbide’ Utrecht

In het tweede gedicht van *Versteend zeewier*, het sonnet ‘Utrecht’, wordt een suggestief beeld van de morbide kanten van deze stad gegeven:

De grachten kruipen door de dode stad
als evenvele volgevreten slangen
en de barok verzakte huizen hangen
moe op elkaar, de kelders altijd nat

van grondrig water, bruin en slijmig, dat
de smaak heeft van bedorven minverlangen;
onder de straten lopen lage gangen,
het zwart domein van basilisk en rat.

Want hield een draak niet deze stad in stand,
in 't bannet van zijn ogen ingesloten
(bestaat ze soms alleen nog in zijn blik?)
dan was Utrecht allang slechts puin en zand,
waar ieder fundament op graven stoot en
schedels slingren in het singelslik.

De suggestie van een wereld in verval die in dit gedicht gegeven wordt, bepaalt ook een groot deel van de andere verzen in *Versteend zeewier*. Karakteristiek hiervoor is het gebruik van uitdrukkingen als ‘stoffig gruis’, ‘vermolmd kozijn’, ‘troebel woelen’ en ‘ongeneeslijk zeer’. Dit gaat gepaard met voorstellingen die angst of een gevoel van onbehagen kunnen oproepen, zoals ‘nachtgestalten van de aarde’, ‘spoken die mij dreigen’, ‘gruwzaam zwijgen’, ‘bloedende alruin’, ‘duister hart’, ‘verdorde sterren in droog wier’, ‘weeë nasmaak’, ‘vruchten/van verrotting’, ‘weke vlees’ en

‘de lippen vaalwit’. Waar de werkelijkheid vooral met zulke woorden omschreven wordt, is het niet verwonderlijk dat er in deze poëzie sterk romantisch accenten opklinken. Een voorbeeld:

> Ik ben een zwerver, reeds als kind getekend
> en voorbestemd tot een onrustig lot;
> wat ik tevoren netjes had berekend,
>
> liep altijd mis. Zo is de wil van God.
> En daarom vraag ik om je liefde niet.
> Ik moet weer weg. Dat is het eind van 't lied.

Droom en realiteit

Tegenover de werkelijkheid die niet in staat blijkt de verlangens van de dichter te vervullen, staat de droom, waarin een ander leven mogelijk lijkt. Een suggestie hiervan wordt gegeven in het gedicht ‘De droomhaas’:

> De droomhaas vlucht op het eerste geluid
> van mijn ontwaken de dekens uit.
>
> Hij was zo lief, hij was zo zacht,
> hij lag bij me de hele nacht.
>
> Nu lig ik tussen de lakens alleen,
> hij vlucht al over de melkweg heen.

Droom en werkelijkheid staan onverzoenlijk tegenover elkaar. Wanneer ‘de droomhaas’ via de melkweg verdwenen is - de droom wordt dus verbonden met een kosmische realiteit -, wordt de dichter op zichzelf teruggeworpen. Vooral in het volgende versfragment, afkom-

stig uit het sonnet ‘Schouw in het oog...’, worden droom en werkelijkheid scherp tegenover elkaar gesteld:

De droom van den mens is te stijgen,
het lot van den mens is de val
en daarna het bodemloos zwijgen.

Geheim is het leven. Wie zal
het onthullen? Wij, eindeloos, rijgen
slechts zeepbel aan zeepbel. Dat 's al.

Samenzwering van storm en oceaan

In een van de laatste gedichten van de bundel, ‘De zee besprong...’, geeft Van Baaren tenslotte zijn kijk op het leven zo volledig mogelijk weer:

De zee besprong de murw gebeukte wering,
zodat het schuim mij in de ogen stoof,
en wind noch water week voor de bezwering,
die ik als grendel voor de palen schoof.

Ik zag mijn spreuk, die slap en krachtloos neerhing,
verworden tot een machteloze roof
der golven. En in deze samenzwering
van storm en oceaan brak mijn geloof:

De mens is niet geboren tot een koning,
zijn macht bestaat bij de gratie van
een vreemde macht, bij wijze van beloning
voor 't zoet naar bed gaan. Elken avond kan
het buitenste geheim in onze woning
de kruispaal zetten of de wereldwan.

Zoals uit dit vers blijkt, wordt de dichter van alle kanten door de golven van de realiteit besprongen. Hij probeert zich tegen deze zee te verweren door het uiten van bezweringen, maar zijn spreuken blijken niet tegen de golven opgewassen. Daardoor sterft zijn geloof in een koninklijke roeping voor de mens. Hij constateert dat de mens alleen tot iets in staat is bij gratie van een vreemde macht die voor goed gedrag beloningen uitdeelt. Maar ieder moment kan de mens door het lijden getroffen worden - ‘de kruispaal’ - of kan zelfs het laatste uur van de wereld slaan: ‘de wereldwan’.

‘*Als de inspanning van het vluchten te groot wordt, komt de nekbeet van de wolf als een verlossing.*’
(Theo van Baaren)

Treffend is dat Van Baaren in dit gedicht kennelijk wel uitgaat van het bestaan van een macht buiten de mens, maar dat elke intimiteit met deze macht afwezig is: het is ‘een vreemde macht’, wel zeer verschillend van het lieflijke beeld van de Messias dat zes jaar eerder in *Een nieuw Kerstspel* was opgeroepen. Overigens wijst de

formule ‘een vreemde macht’ vooral op de magische associaties waarmee het goddelijke of - ruimer gezegd: het metafysische - is toegerust.

Destructieve krachten

Uit dit gedicht blijkt ook dat ‘bezweringen’ ontoereikend zijn om het woedende geweld van de realiteit te temmen. Mag hieruit de conclusie worden getrokken dat de poëzie - of in het algemeen de kunst - volgens Van Baaren tekortschiet bij het geven van zin aan het bestaan? Het antwoord hierop is boeiend

voor wie bedenkt hoeveel inspanningen Theo van Baaren en Gertrude Pape zich in de voorgaande jaren bij het vervaardigen van *De Schone Zakdoek* hadden getroost. In dit blad hadden zij volop ruimte gegeven aan allerlei vormen van experiment. De beklemmende sfeer die van de gedichten in *Versteend zeewier* uitgaat, was ook in *De Schone Zakdoek* wel aanwezig - poëzie uit de bundel werd trouwens in het tijdschrift gepubliceerd -, maar deze sfeer maakte deel uit van een geheel waarin humor en relativering voor een lichter accent zorgden. Misschien kan gezegd worden dat de grote inzet van Van Baaren voor *De Schone Zakdoek* voortkwam uit zijn intens verlangen om nieuwe wegen voor de kunst te zoeken.

Wie *Versteend zeewier* leest, krijgt de indruk dat Theo van Baaren er voor zijn gevoel niet in geslaagd is een poëtische vormgeving te vinden waarmee hij - nu religieuze idealen voor hem duidelijk veel van hun betekenis hadden verloren - de destructieve krachten van de werkelijkheid kon bezweren.

Hieruit zou verklaard kunnen worden dat hij na het verschijnen van deze bundel - afgezien van een incidentele publikatie in een tijdschrift - meer dan dertig jaar als dichter heeft gezwegen.

Versteend zeewier brengt immers zelden nakomelingen voort.

Lolle Nauta
De onderbroken fietstocht
oftewel: het surrealisme als levensvorm

Het verhaal gaat dat Theo van Baaren even van de fiets moest stappen, toen hij zijn eerste gedicht schreef. Tamelijk verbluffend, zo'n verhaal. De meeste mensen fietsen niet als ze dichten en omgekeerd. En het moet vrij vlug in zijn werk gegaan zijn ook. Hoewel hij onderweg door de muze werd opgehouden, kwam de jonge student toch nog op tijd op college.

Ik moest aan nog een ander verhaal denken, toen ik dit las. Theo van Baaren zit in de trein, verdiept in een boek en de conducteur komt langs. De lezer kijkt niet op en reikt hem na enig gegrabbel zijn zakhorloge in plaats van het kaartje. Na door de Spoorwegen op de vergissing attent te zijn gemaakt en zich te hebben verontschuldigd, treft hij gelukkig in hetzelfde vestzakje ook het kaartje aan. Zo'n ouderwetse kleine nog, een vierhoekig stukje bruin karton. De conducteur knipt het, retourneert het aan de passagier die al weer in zijn lectuur verdiept is en die het kaartje even aan zijn oor houdt, alvorens het weg te steken.

Ben je surrealist, wordt Theo van Baaren gevraagd[1]. En hij geeft dan zijn eigen definitie. Van het surrealisme als secte van automatisch schrijvende personen moet hij niets hebben. 'Verbeelding behoort een vrije samenwerking te zijn van bewustzijn en onderbewustzijn en niet door een van beide als een tyran geregeerd te worden'. Iemand als mij hadden ze misschien wel geëxcommuniceerd, voegt hij er zelfs nog aan toe.

Maar daarmee is de kous natuurlijk niet af, want hij onderbreekt zijn fietstocht wel en houdt zijn oor wel aan een kaartje. Theo van Baaren hoefde het surrealisme als theorie niet te omhelzen en er programmatische pamfletten over te schrijven. Hij bracht het al in praktijk voordat via zijn vriendin Gertrude de schok der herkenning tot stand kwam. Hij was een surrealist avant et après la lettre. Hij was iemand die voortdurend door de verbeelding werd overrompeld. Allerlei 'normale' activiteiten konden hierdoor zodanig in het ongerede raken, dat de pausen van de surrealistische beweging hem misschien toch wel als buitenlid zouden hebben geaccepteerd.

Tegenstrijdig

Een surrealist probeert niet voor niks bressen te slaan in de dijken die het onbewuste gescheiden houden van het bewoonde land. Naar zijn stellige mening is dat land dor en fantasieloos. Dringend behoefte aan kolkend water. Allerlei sociale conventies hebben de verbeelding vogelvrij verklaard en bordjes met 'werkelijkheid' en 'waarheid' op plaatsen neergezet, waar de leugen vrij spel heeft en dichters en schilders natuurlijk als nutteloze wezens worden gezien. De Franse surrealisten namen dan ook geen genoegen met wat vrijere, artistieke technieken. Alles wat knelde moest worden verwijderd. Een hele nieuwe maatschappij. Met minder kon het niet toe. In de Sovjet-Unie werd daar al aan gewerkt. En ook hier moesten de burgerlijke verworvenheden zo snel mogelijk aan kant gezet.

De surrealist is de belichaming van de anti-burger. In plaats van de tirannie der maatschappelijke conventies eindelijk de verbeelding aan de macht. Hoe eerder de pamfletten van de kunstenaars decreten worden, des te beter zal het zijn.

Ook wat dit betreft, genoot bij Theo van Baaren het surrealistische leven prioriteit boven de surrealistische leer. En maatschappijhervormer was hij niet, laat staan een revolutionair. ‘De Schone Zakdoek’, het door hem geleide tijdschrift met zijn unieke verschijningswijze, was wel ondergronds, maar een verzetsblad was het niet. Het ademt de sfeer van de literaire salon, niet die van de frontlinie. Vergeleken met de activistische literatoren van ‘Podium’, van wie sommigen in het verzet zaten, lijken Theo van Baaren en zijn vrienden brave burgers die achter hun verduisterde ra-

men zich onledig houden met literaire spelletjes.

Vergissen wij ons niet. De man die direct een terugtrekkende beweging maakt als hij met maatschappelijke kwesties wordt geconfronteerd, bezondigt zich geregeld aan uitspraken over politiek en maatschappij. De laatste, uiteraard in academische en ouderwetse taal gestelde, stelling van het proefschrift (1951) luidt: ‘Overmatige militaire weerbaarheid brengt ernstige gevaren met zich mede voor de geestelijke weerbaarheid’. En in *Een Bosje Brandnetels* (1987) staat de behartenswaardige zin: ‘Wij worden sinds Lubbers geregeerd door mensen die niet kunnen of willen denken’. Nog een citaat uit *In mensen een onbehagen* (1984): ‘De mensen hebben de moraal uitgevonden, om van ethische beslissingen af te zijn’.

Waar komt deze tegenstrijdigheid vandaan? Waarom in het ene geval wèl en in het andere géén maatschappelijke stellingname? Het surrealisme als levensvorm is mijn toverformule die automatisch zorgt voor het pasklare antwoord.

Eerherstel

Practiserende surrealisten zijn gevaarlijker dan alleen maar pamflettistische. De laatsten voegen zich gemakkelijk in de bestaande orde, wanneer de nieuwe maatschappij niet op afroep beschikbaar blijkt. Non-conformisme kan snel omslaan in conformisme. De eersten, die aan het masker van de anti-burger geen behoefte hebben, kunnen selectiever en daardoor soms ook effectiever zijn in hun maatschappijkritiek. Bij hen moeten alleen die sociale conventies het ontgelden die het vrije verkeer tussen bewustzijn en onderbewustzijn in de weg staan. Dijken willen zij niet slechten. Het verschil tussen de zee en het land, welke gek zou het willen elimineren? Hun kritiek richt zich op degenen die de sluizen bezet houden, waarlangs het vrije verkeer tussen de twee plaatsvindt.

Het zijn twee sociale conventies die Theo van Baaren tot het mikpunt van zijn kritiek maakt en waarop hij steeds weer terugkomt. De eerste zegt: er bestaat een cruciaal verschil tussen de moderne en de primitieve mentaliteit, tussen het westerse rationele denken en het denken van de zgn. schriftloze volkeren.

Van Baaren schaart zich hier aan de zijde van de surrealist die eveneens een eerherstel beoogt van het kind, de primitief en de krankzinnige. Maar hij zegt niet: kijk, dat is de echte wereld die te contrasteren valt met die failliete inboedel van ons. Nee, zegt de practiserende surrealist: kijk maar eens goed, dan vind je jezelf daar weer terug.

De aard van de zgn. ‘primitieve’ mentaliteit valt op te helderen met voorbeelden, ontleend aan ons westers gedrag en omgekeerd: onze zelfkennis wordt bevorderd door gedetailleerd onderzoek van die zogenaamde anderen. Het is steeds weer hetzelfde procédé in zijn wetenschappelijk werk: wij mensen. En het betreft hier niet alleen een wetenschappelijke kwestie, door de hoogleraar Van Baaren op het scherp van de snede uitgevochten met zijn voorganger Van der Leeuw.

Ik zou de ontwikkelingswerkers niet graag de kost geven die de vliegtuigtrap naar Afrika of Azië bestijgen met het idee dat zij nu naar een geheel andere wereld onderweg zijn. Ik zal nooit de linkse ontwikkelingswerker in Afrika vergeten die na

een bezoek aan een voortreffelijk georganiseerde instrument-makerij over de Tanzaniaanse directeur opmerkte: die man moet wel een wìtte geest hebben!

Het is niet toevallig dat Van Baaren die aan maatschappijkritici een broertje dood had, op dit punt onverholen maatschappijkritisch is. Het ontmaskeren van dergelijke subtiele en ook vaak progressief verklede vormen van racisme komt de verstandhouding tussen de volken ten goede, - aldus stelt hij herhaaldelijk.

Polemisch

Onze toverformule kan nog een raadseltje ophelderen. Van Baaren kwalificeerde zichzelf als agnosticus. Hij werkte tenslotte in een theologische faculteit en werd dus geregeld vragend, om niet te zeggen ondervragend aangekeken van hoe meneer er zelf over dacht. Hij weigerde dan om partij te kiezen in meningsverschillen tussen gelovigen en ongelovigen. Over dat soort dingen kwam hem als wetenschapper geen oordeel toe.

Tegelijk echter bevat zijn werk allerlei uitspraken die van weinig sympathie voor gelovigen getuigen: ‘Als de mensen minder geloofden, zou het aantal goede daden enigszins dalen, maar het aantal slechte daden zou in aanzienlijke mate afnemen’ (*In mensen een onbehagen*). Ook de volgende uitspraak zal bij tal van Christenen weinig enthousiasme wekken: ‘Ik kan mij weinig zieligers voorstellen dan een almachtig God die eindeloos geprezen wil worden. Dit verraadt op zijn minst toch een diepgewortelde twijfel, of hij het bij de schepping wel zo goed gedaan heeft als hij zelf eerst dacht’ (*Mens, erger je!*). De houding van de auteur is hier eerder polemisch dan agnotisch.

Twee rollen? Die van de wetenschapper en de literator? Dat is te makkelijk. Evenmin als b.v. W.F. Hermans of Rudy Kousbroek was Theo van Baaren de opvatting toegedaan, dat wetenschappelijke criteria er voor een schrijver niet meer toe zouden doen. Nee, Van Baaren had een broertje dood aan die vormen van geloof die het vrije verkeer tussen droom en werkelijkheid in de weg staan. Vandaar dat hij zowel agnosticus kon zijn als iemand die een hekel had aan pausen en theologen. ‘Desnoods ben ik nog bereid god ernstig te nemen, maar de theologen au sérieux nemen, lukt mij niet’ (*In mensen een onbehagen*). Theologen plakken op bepaalde vormen van verbeelding het etiket ‘waar’ en precies dat is voor een practiserend surrealist onaanvaardbaar. Dogmatiek kan nooit een wetenschap zijn, zegt Van Baaren, zonder het vak overigens helemaal in de ban te doen. Het is een vorm van kunst, zegt hij. Met andere woorden, dogmatiek is prima, zolang andere vormen van verbeelding maar niet vogelvrij worden verklaard.

‘*Sommige mensen willen direct bij het begin al het laatste woord spreken*.’

(Theo van Baaren)

Mijns inziens vindt Van Baaren de scheiding tussen geloof en ongeloof, onze tweede sociale conventie, eigenlijk irrelevant. Ook voor allerlei vormen van ongeloof immers krijgt hij de banden niet op elkaar. Ook hier wordt immers de verbeelding aan handen gelegd. De communistische praktijk, nog maar net in allerlei landen afgeschaft, levert daarvan het sprekende bewijs.

Zo valt misschien ook te verklaren hoe iemand als Van Baaren begin vijftiger jaren hoogleraar kon worden in een theologische faculteit. Zijn voorganger, de beroemde Van der Leeuw, was er nog altijd in geslaagd de rol van de godsdiensthistoricus met die van de theoloog te verzoenen. Diens meest brillante leerling, Fokke Sierksma, kon niet benoemd worden door de theologen die niet allereerst letten op wetenschappelijke verdiensten. Sierksma was namelijk niet zuiver in de leer. Hij had zich stinkende gemaakt door partij te kiezen voor Vestdijk in de strijd rondom diens boek *De Toekomst der Religie*. Hij verdedigde de positie van de ongelovige. En dus werd Van Baaren benoemd. Diens opvatting dat aan het onderscheid tussen geloof en ongeloof nauwelijks enig belang toekomt, werd door de steunpilaren van de maatschappij niet opgemerkt. Zoiets paste niet in hun wereldbeeld. De jonge onderzoeker sprak een taal die zij niet konden verstaan. En van ‘De Schone Zakdoek’ en andere, obscure literaire produkten hadden de godgeleerden natuurlijk nog nooit gehoord. En zo kwam het dat zij in hun ijver om God met een hoofdletter te dienen,

een praktiserend surrealist in huis haalden. Een veel ernstiger geval nog dan Sierksma. Iemand die zelfs voor hun meest fundamentele veronderstelling - je hebt gelovigen èn ongelovigen - geen antenne had. Iemand die het bestaan van God niet bestreed, maar alle goden op de wereld hartelijk in de belangstelling wenste aan te bevelen.

Wie tegenwoordig het pand van de theologische faculteit aan de Nieuwe Kijk in 't Jatstraat

te Groningen betreedt, ziet op de begane grond de entree van het godsdiensthistorisch museum, overigens genoemd naar Van der Leeuw, en treft op een hoger gelegen verdieping het instituut aan voor godsdiensthistorische beelddocumentatie. Het zijn de smaakmakers van de faculteit. De rest is een kwestie van dogmatiek en administratie. De naijverige Protestantse god is door andere goden, met hun honderden tegelijk, van zijn exclusieve plaats verjaagd. Een ongelijke strijd... Het is de erfenis die de collectioneur Van Baaren aan de Groninger Universiteit toevertrouwde. De fantastische opbrengst van een surrealistische wijze van leven.

Tweedeling

Kuiper en Zwier wijzen er elders in dit nummer op dat Van Baaren wetenschap en kunst gescheiden hield en daar hebben zij gelijk in. Wat dat betreft, was hij inderdaad een dualist. Als er wat te dichten valt, moeten de academische bezigheden worden onderbroken. Er moet van de fiets gestapt. Bij degene die wetenschap en kunst graag in één potje roeren, mag het verbazing wekken, maar Van Baaren had een hekel aan mensen die de grenzen tussen de twee niet in acht nemen. ‘Poëtische wetenschap is even weinig waard als wetenschappelijke poëzie, whatever that may be’[2].

Ook zijn biografie bevat aanwijzingen in die richting. De literaire activiteiten vinden met name plaats vòòr en nà het hoogleraarschap. In het colophon van *In mensen een onbehagen* vinden we zelfs de mededeling: ‘Hij publiceerde divers literair werk tussen 1938 en 1950 en trok zich toen uit de literatuur terug tot 1976’. Alsof het hier een club betreft, waarvan je het lidmaatschap kunt opzeggen.

> Liever beet hij de woorden
> stuk in zijn mond,
> dan dat hij toeliet dat een
> gedicht ontstond.
> De kraaien vraten van de grond
> brokken regels uit zijn mond.
> (*In de lussen van de taal*)

Een tweedeling dus, maar waarop berust ze? Een ouderwetse, positivistische scheiding met aan de ene kant de feiten en aan de andere zeg maar de fantasie, heldert hier niet veel op. Aan de wetenschappelijke kant van de grenslijn tiert de verbeelding, getuige het godsdiensthistorisch museum, welig. En in de poëzie wordt de grens tussen droom en werkelijkheid wel degelijk in acht genomen. De acribie bovendien, waarmee de onderzoeker te werk gaat, is even hard nodig, wanneer de wereld aan gene zijde van de vloedlijn wordt geëxploreerd. Wie denkt dat wetenschappelijke deugden artistieke ondeugden zijn en omgekeerd, geeft er blijk van met geen van beide gebieden veel affiniteit te hebben.

Maar waarin bestaat het verschil dan? Al weer roep ik mijn toverformule te hulp. Het is niet zo dat de surrealistische levensvorm bij de kunst thuis hoort en met de wetenschap niks te maken heeft. In tegenstelling tot bureaucratische systemen laten levensvormen zich niet opsplitsen. In beide gevallen staat de verbeelding centraal. Alleen in het ene wordt ze geïnterpreteerd, terwijl in het andere, het geval van het gedicht en de collage dus, aan de collectie nieuwe elementen worden toegevoegd.

Reproductie en productie van de verbeelding. Alleen terwille van de maatschappelijke arbeidsdeling op twee verschillende plekken ondergebracht. In het ene kun je professor zijn en in het andere niet en dat ligt aan het maatschappelijk belang dat eraan wordt gehecht of, zoals men ook wel pleegt te zeggen, aan het nut ervan. ‘Het is mooi om creatief te zijn’, zegt onze dichtende fietser in een aforisme, ‘maar een gedicht schenkt geen kopje thee voor je in en een schilderij wuift je niet na, als je op reis gaat’ (*Een bosje brandnetels*).

De surrealistische levensvorm komt in beide activiteiten, de reproduktieve zo goed als de produktieve, tot uitdrukking. En zo is het ook te verklaren dat op dezelfde pagina waarop Van Baaren meedeelt kunst en wetenschap gescheiden te willen houden, hij tevens vertelt dat hij aan de universiteit helaas nooit een practicum magie heeft kunnen geven. Men had geen geld over voor babyvet en vleermuisvleugels en zo, en was er ook niet voor dat er om twaalf uur 's nachts college gegeven werd.

We hoeven hier niet met de ogen te knipperen. Het gaat hier immers om de re-produktie van

de verbeelding, al is tevens duidelijk dat de grens tussen de twee niet een Berlijnse Muur is. Ooit een dichter gezien die van de produkten van andere dichters niets begreep? Of een literatuur-wetenschapper met tenminste niet een bescheiden literaire ader onder de toga?

Surrealistische levensvorm

Een academicus leeft, net als de vertegenwoordiger van andere beroepsgroepen, in twee bereiken: thuis en op het instituut. Op de ene plek heeft men collega's, op de andere partners. Daar wordt het geld verdiend en hier wordt het besteed. En ook de activiteiten verschillen uiteraard. Op het werk wordt doorgaans weinig geslapen en thuis wordt meestal niet vergaderd. Zeker, er is een grijze zone, maar de metaregel dat beide gebieden relatief autonoom zijn ten opzichte van elkaar, is desalniettemin van kracht.

De surrealistische levensvorm, waarin de verbeelding zich permanent aan de aandacht opdringt, staat een dergelijke splitsing niet toe. Wetenschap en kunst van elkaar scheiden, het is tot daaraan toe. ‘Verbeeldingsarbeid’ en dagelijks leven daarentegen, zijn onontwarbaar. Zij hebben elkaar immers voortdurend nodig. De scheiding tussen kantooruren en vrije tijd is uit surrealistisch oogpunt onaanvaardbaar.

Zeker, ook Van Baaren had een plek waar hij college gaf en vergaderde en een plek waar hij at en sliep. Maar wie hem opzocht, betrad niet een ‘normale’ woning met een studeerkamer en zo, maar iets wat van alles tegelijk was: museum, studeerkamer, studio, salon voor intellectuele conversatie. Een laboratorium voor de verbeelding... Van Straten noteert in *De Omgevallen Boekenkast*: ‘De kamer, die ook het hoofdkwartier was van het tijdschrift in één exemplaar *De schone zakdoek*, was toen al helemaal dichtgegroeid met etnografica en planken vol boeken’.

Het dagelijks leven werd door de praktijk van het surrealisme overwoekerd. De metaregel, waarover ik het had, was hier in het ongerede geraakt. Theo en Gertrude onderbraken hun dagelijks leven niet om te gaan werken. Nee, zij braken nu en dan hun bezigheden af, om te gaan slapen of eten.

De schraalheid van allerlei dagelijkse voorzieningen illustreerde dat. Symbool hiervan is voor mij altijd het lampje geweest, waarmee de kamer van de bovenwoning aan de straatkant verlicht werd. Er zat niets omheen, geen plafonnière, geen stofkapje, geen plastic omhulsel, gewoon een peertje aan een draadje dat licht gaf. Altijd wanneer ik er op weg naar huis langs fietste, keek ik even naar dat bungelende peertje.

Van Baaren was geen anti-burger. Zijn gedrag was er niet op gericht ‘pour épater le bourgeois’. Er waren alleen een aantal conventies die op hem geen vat hadden, voorschriften waar hij haast op natuurlijke wijze aan ontsnapte. Samen met zijn geliefde had hij zich aan de binnenkant van de bestaande verhoudingen een nis ingericht, waarvan het uitzonderlijk karakter bijna niemand opviel. Hier stond zijn ‘Oneiroscoop’ opgesteld:

> Wees voorzichtig! Als je van
> al die draadjes twee verkeerd verbindt,
> krijg je een kortsluiting of een explosie,
> dan word je blind of ben je dood.

Als alles goed zit, kun je door
de dubbele megaloscope lens
(samengesteld uit beeld en ver-beelding)
diep in het hart van de zwarte bol
het paren en baren der dromen zien.

'*Uit afgronden van onwetendheid rijzen de vreemdste vertalingen op*.'
(Theo van Baaren)

Circuits

In Nederland past iemand als Van Baaren niet. Het culturele leven is er te rigide voor. Meer dan elders, wanneer ik me niet vergis. Alles is opgedeeld in circuits en alleen als je bij een bepaald circuit hoort, heb je ook recht op

een plaats binnen het geheel. De wetenschap, de literatuur, de media, de politiek, allemaal met hun eigen subcircuits. Van Baaren hoorde minstens bij drie en dus hoorde hij nergens bij. En voor de subcircuits gold dat ook nog eens een keer. Een theoloog was hij niet, al werkte hij wel in die faculteit. Tot het subcircuit van de culturele anthropologie behoorde hij evenmin hoewel hij een anthropoloog van formaat was, al was hij dan geen veldonderzoeker.

Ook binnen de betreffende circuits was hij dus marginaal en was zijn nis voor de blikken der meesten verscholen. Als ik het in universitaire kringen over hem heb, kent men hem meestal niet en wanneer dat al wel het geval is, is men van de andere activiteiten bijna nooit op de hoogte. Voor ons als studenten lag dat destijds anders. Hier was iemand die niet helemaal paste bij de faculteit waar hij was aangesteld en die nog een literair verleden scheen te hebben ook. Daardoor kreeg deze docent een soort van intellectuele meerwaarde, zeker vergeleken met de brave borsten, op wier colleges je je dood verveelde.

Daar komt nog iets essentieels bij. De levensvorm past hier ook niet. Wij zijn realisten, geen surrealisten. Een Nederlandse schrijver staat nog altijd in de traditie van de schilders van de Gouden Eeuw. Hij wordt geacht dingen te beschrijven die iedereen kent en ervaringen te verwoorden die iedereen herkent. Nescio, Carmiggelt, Wolkers en (Van het) Reve, dat zijn schrijvers die uit Hollands hout gesneden zijn. Trakl en Kubin - om maar twee willekeurige namen te noemen - zouden het hier nooit verder gebracht hebben dan de status van asielzoeker. *De donkere kamer van Damocles* is hier verplichte lectuur. *De God denkbaar, denkbaar de God* slaan de meeste Hermans-fans in arren moede maar over.

Cententellers en moralisten kunnen door de gedichten van Theo van Baaren moeilijk worden bekoord. Apparaten die dromen genereren. Mythische wezens die de volle maan leeg vreten en wachten op de volgende. Spiegels waardoor vloedgolven van duisternis de kamer binnenstromen. Waar gaat het hier eigenlijk over?

Gevecht met de chaos

Ten opzichte van de realist verkeert de surrealist in een nadelige positie. Zoals gezegd, voor de realist heeft alles een vaste plaats. Ook de kunst en de literatuur kunnen op zijn welwillende aandacht rekenen. Hij is geen botterik. Museum, vrije tijd, status, bedrijfsleven, de sociale plekken waar de kunst een plaats kan krijgen, zijn in ruime mate voorhanden. Binnen de surrealistische levensvorm ligt dat veel moeilijker. Juist het vinden van die vaste plek lukt niet wanneer de poorten tussen het bewuste en het onderbewustzijn eenmaal zijn opengewrikt. De verbeelding blijft niet beperkt tot de onderbreking van een fietstocht. De schade is veel groter. Overal kun je overrompeld worden en kan het gevecht met de chaos opnieuw uitbreken.

Daar komt bij dat er ook geen eind aan is. Niet alleen zijn alle plekken vogelvrij voor de verbeelding, het proces houdt ook nooit op. Dat hield het ook voor Theo van Baaren niet. Zijn vrienden en kennissen troffen de laatste jaren geregeld dikke enveloppen met weer nieuwe gedichten in de brievenbus aan. Dichters gaan niet met

pensioen. De strijd met de angst verloopt niet volgens een agenda. Zelfs op de laatste dag van zijn leven dichtte Theo van Baaren nog:

> De taal is taai als stroop;
> in een kom van stilte
> gemengd uit zeven delen
> dood, twee melodie
> en nog een deel geheim.
> Wie in de kom valt is
> reddeloos verloren,
> maar wie geduldig vist
> gezeten op de rand
> vangt soms een klein geheim.
> (*In de lussen van de taal*)

Eindnoten:

1. Hans Renders, *Verijdelde Dromen, Een surrealistisch avontuur tussen* De Stijl *en* Cobra, Haarlem 1989, p. 51.
2. Idem, p. 52v.

Hans van Straten
Ethische vlooien en wijfjeshagedissen
Over de notities van Theo van Baaren

> *Al heel vroeg was Hans van Straaten bekend met het werk van Theo van Baaren. Hij bewonderde diens 'Journaal', waarin de dichter zich ontpopte als een 'subjectieve essayist'.*
> *Zoveel jaar later is het enthousiasme van Van Straaten nog altijd even groot.*

In die dagen hadden kinderen maar één soort speelgoed: de grote blikken die de Canadezen hadden meegebracht om met de inhoud, harde ongezoete *biskwits*, de ergste nood van de hongerende bevolking te lenigen. Welke straat je ook in liep, overal kwam je ze tegen, jongens en meisjes die aan een rafelig touw om hun hals zo'n blik torsten en daarop trommelden. Bonk-bonk-bonk. Een diep, ver dragend geluid. Met trommelvuur waren de Duitsers hier binnengevallen, trommelend marcheerden de oorlogskinderen de vrede tegemoet.

Maar ik liep een pleuritis op en moest kuren. 'Reken maar op een jaar, dan valt het altijd mee,' riep opgewekt de huisarts, die aan mijn bed verscheen in kapiteinsuniform van het Nederlandse leger. Hij had in het verzet gezeten, vandaar. Ook mijn schoolvriendje Dick Bosma kwam op ziekenbezoek. Hij was nu rechercheur bij de Politieke Opsporingsdienst en maakte jacht op ondergedoken landverraders. Hij demonstreerde mij zijn dienstpistool. 'Wil je het even vasthouden?'

'Ja, geef maar.'

Het is de enige keer in mijn leven geweest dat ik een vuurwapen in de hand hield. Maar op een keer bracht hij iets anders mee. Een literair tijdschrift. Het tweede nummer van het herrezen *Criterium*. Hoe hij daaraan was gekomen, is mij nog altijd een raadsel. Misschien in beslag genomen bij een abonnee die in de SS had gezeten.

'Dan heb je wat te lezen.'

Wenteltrap

Het doorbladeren van dat nummer gaf mij een plezierige schok, want het betekende mijn tweede kennismaking met Theo van Baaren. De eerste keer was drie jaar eerder geweest, in november 1942. Max de Jong, die naar Leiden was verhuisd omdat een van de zusjes Wibaut daar in de buurt was gaan wonen, had nog een kist met boeken in Utrecht staan en moest die ophalen. Ik ging met hem mee.

Van de gelegenheid maakte hij gebruik Theo en Gertrude op te zoeken, in hun later legen-

darisch geworden stage aan de Bemuurde Weerd, vlak bij de sluis die zo'n indruk had gemaakt op de dichter J.C. Bloem.

Wat kende ik toen van Theo? Niet meer dan zijn bundeltje *Gedichten*, een aflevering van het poëzie-periodiekje *Helikon* van A.A.M. Stols, uit 1939. Dat had geen diepe indruk op mij gemaakt. Hoornik had erover geschreven dat je bij het lezen voortdurend de hoed afneemt voor oudere dichters als Hendrik de Vries, Jac. van Hattum, Pierre Kemp en Truus Gerhardt. Een hard maar rechtvaardig oordeel.

In 1944 las ik zijn tweede bundel, clandestien verschenen bij de Odyssee Pers van Geert Breughel, die eigenlijk Brögel heette, maar uit haat tegen de Duitsers zijn naam had vernederlandst, of beter gezegd vervlaamst. De titel, *Versteend zeewier*, wekt nu misschien associaties in de richting van het surrealisme, maar wat de inhoud betreft was daar geen sprake van. Wel waren die verzen een duidelijke verbetering, vergeleken met dat eerste uitgaafje.

Later, heel veel later heeft de dichter mij verteld dat hij dit tweede bundeltje eigenlijk *De wenteltrap* had willen noemen, maar die titel was hem ontstolen door iemand die ik wel kende, de Leidse dichter en *playboy* Gerard Goudriaan. Die meende waarschijnlijk dat hij méér rechten kon doen gelden, omdat het meisje dat in zijn poëzie werd bezongen, Georgine - ze heette overigens Annie Izaks - een vader had die eigenaar was van de bekende boekhandel Kooyker, pal achter het stadhuis. En in die winkel bevond zich *echt* een wenteltrap.

Theo was zo eerlijk mij te bekennen dat hij die titel ook niet van zichzelf had. Die had hij ontleend aan de bundel *The winding stair* van T.S. Eliot. Gelukkig maar dat hij gedwongen was zelf een titel te verzinnen, want *Versteend zeewier* klinkt heel wat beter en oorspronkelijker dan *De wenteltrap*.

> ‘*Pas toen hij zijn masker afnam kon men zien dat hij er geen gezicht onder droeg.*’
> (Theo van Baaren)

Journaal

Theo en Gertrude ‘ontvingen’ altijd 's maandagsavonds. Dan kwam op die kamer, met drie ramen aan de voorkant, een gezelschap dichters en theologen bijeen. Sommige dichters waren tevens theoloog, en omgekeerd. Het christelijk element overwoog, maar niemand nam daar aanstoot aan. Wat ik mij van die avond herinner, is vooral de sfeer van die kamer. Daar bevond zich een collectie ethnografica die vandaag vermoedelijk een vermogen zou opbrengen, maar die was bijeengebracht door een onbemiddelde student. En dan waren er de planken vol boeken, die ‘als lianen in het oerwoud’ het oorspronkelijke interieur hadden overwoekerd.

Max had mij voorgespiegeld dat ik *De schone zakdoek* mocht zien, het maandblad in één exemplaar dat daar werd bijeengehouden. En ze waren inderdaad zo vriendelijk die nummers voor mij uit te stallen. Ik heb er verrast in zitten bladeren, ook al omdat ik er enkele tientallen ongepubliceerde gedichten van L.Th. Lehmann in ontdekte,

een dichter die ik nogal hoog stelde. De volgende dag ben ik zelfs terug geweest om ze over te schrijven. Ze waren werkelijk erg aardig en gastvrij.

Die schaarse herinneringen gingen door mij heen toen ik in dat *Criterium-nummer* de naam Theo van Baaren tegenkwam. ‘Journaal’, stond erboven. Maar het was een journaal zonder data, het waren leesnotities, korte essays, aforismen. Het leek in niets op het *Journal* van

Julien Green, een schrijver die toen sterk in de belangstelling stond en ook in het 'Journaal' van Theo van Baaren ter sprake kwam. Maar daar kwamen zoveel schrijvers in voor. Goethe, Matthew Lewis, Vestdijk, Stephen Spender, ik telde er wel twintig in een bestek van nog geen acht pagina's! Het was om te duizelen en dat deed ik dan ook, daar in dat ziekbed met een Prisnitzverband om mijn borst.

Subjectief

Wat Theo van Baaren vooral goed kon, was in enkele regels, zonder een zweem van recensentenproza, een boek karakteriseren, op zo'n manier dat je dacht: dit *moet* ik lezen. Hij was de meest subjectieve essayist die ik kende - nou ja, na Du Perron dan. Hij beschreef boeken als levende wezens. Bijvoorbeeld *This was Ivor Trent* van Claude Houghton: 'Men kan de boeken van deze schrijver niet met een mannelijk wezen vergelijken, daarvoor hebben ze een te eigenaardig vrouwelijk fluïdum, het zijn net wijfjeshagedissen.'

Ook wist hij een schrijver onnavolgbaar in één zin te typeren: 'Wedekind is pervers en decadent, maar voortdurend door ethische vlooien gebeten.' Daar kwam onmiddellijk weer een schitterende, volmaakt-subjectieve zin achteraan: 'Men moet in een bepaalde stemming zijn om Wedekind te lezen, een beetje ontgoocheld en cynisch en een weinig erotisch gekweld, maar dan vormt een groot deel van zijn werk ook nu nog boeiende lectuur voor de burgerlijke individualist.'

Zijn notitie over *Heden ik, morgen gij* van Marsman en Vestdijk begon met: 'Mijn onopgevoede smaak voelt zich nog steeds aangetrokken tot de draak, mits intelligent geschreven.' Dat waren zinnen die mij verrukten. Ik las dat 'Journaal' telkens weer en ik moet toen al hebben beseft wat dit voor mij zou worden: een pogram.

Een tijdlang heb ik gedacht dat die notities iets te maken hadden met *De schone zakdoek*, maar dat is niet zo. Hij is ermee begonnen nadat het blad in de zomer van 1944 werd stopgezet. Maar er staat in een nummer uit 1943 wel een bijdrage die hem tot voorbeeld moet hebben gestrekt, ik bedoel de reeks 'Fragmenten' van Max de Jong, die ik uit zijn zes cahiers *Modernen* bij elkaar had gezocht en uitgetypt. Ze zijn opgenomen in de bloemlezing *De schone zakdoek 1941-1944*, Meulenhoff Amsterdam 1981, pag. 128-133. Het 'Journaal' was voor Theo aanvankelijk een werkzaamheid waarmee hij, naast zijn studie, de hongerwinter is doorgekomen.

Er was trouwens nog iemand door deze vorm van schrijven aangestoken: Kees Buddingh'. In september 1946 publiceerde hij in het maandblad *Ad interim* onder de titel 'Reader's digestion' een reeks soortgelijke notities, die voor een klein deel al uit 1942 dateerden.

Van Theo verscheen in de zomer van 1946 in *Criterium* een tweede portie 'Journaal' en een jaar later een derde. Intussen had hij, op mijn uitnodiging, ook een pakketje 'ter keuze' naar *Columbus* gestuurd, het tweede tijdschrift waarin zijn 'Journaal' verscheen.

Alleslezer

Uit deze bijdrage blijkt pas wat een alleslezer hij eigenlijk was. Hij las evengoed Joyce als Jacobus Bellamy, evengoed Elizabethaanse drama's als de poëzie van Jan van Beers, evengoed Dickens als Marsman en Vestdijk. Maar hij las ook detectives! Niet alleen in het Engels, ook vertaald! Ik maak mij sterk dat hij, als zoveel Nederlanders, in de hongerwinter naar de leesbibliotheek was gedreven. Zijn indrukken van *Kippevel*, een 'Thatcher Colt Detective Mysterie' van Anthony Abbot, is de moeite van het overnemen waard:

> Kerstmis, een eenzaam huis buiten, emotionele verwikkelingen, een moord... Evenals alle boeken van Abbot zeer spannend. Ze hebben echter een wonderlijke uitwerking op mij. Ik vind ze griezelig, ik ben echt bang ze 's avonds laat te lezen, iets wat me met spookverhalen eigenlijk nooit overkomt. Het ligt niet aan de inhoud, niet aan de naakte meisjes die hij in stukken laat snijden, hier gebeurt trouwens alles netjes met chloroform, ook niet aan het quasi-occulte dat hij met veel handigheid te pas weet te brengen, evenmin aan de dramatische effecten

> die hij weet te bereiken. Ik zou bijna gaan geloven dat hij een geniaal monomaan is, die zijn boeken met een pervers fluïdum weet te laden, als het niet veel waarschijnlijker was dat er een of ander effectbejag achter zit, dat ik nog niet door heb. Misschien kan ik er ook doodeenvoudig constitutioneel niet tegen. Hoe dan ook, ik vind zijn boeken ondertussen maar echt eng.

Dertig jaar nadien heb ik dat boek eindelijk te pakken gekregen. Het was een deel uit de SDS-reeks van de Haagse uitgever J. Philip Kruseman. Die letters staan voor ‘Super Detective Story’. Anthony Abbot was het pseudoniem van de Amerikaan Fulton Oursler, de oorspronkelijke titel van *Kippevel* was *The Creeps*. Niet slecht! Maar eng, nou nee. En naakte meisjes die in stukken worden gesneden, ben ik niet tegengekomen, die waren zeker uit een ander boek.

Aforismen

In 1974 was ik in Leiden aanwezig bij de inauguratie van Fokke Sierksma als hoogleraar in de godsdienstgeschiedenis en -fenomenologie. Tijdens de receptie viel mij een bezoeker op in een slecht zittend bruin streepjespak. Wie mocht dat wel zijn? Ook een theoloog? Ik groef diep in mijn geheugen. Opeens kwam de herkenning: het was Theo van Baaren, die ik in geen tweeëndertig jaar had ontmoet. Ik stapte op hem af en het werd een heel hartelijk weerzien. Hij wist waarachtig nog wie ik was. Ik vertelde hem van de fascinatie die mij indertijd had bevangen bij lezing van zijn ‘Journaal’.

Tot mijn verrassing vertelde hij dat hij met die notities was doorgegaan en er nog altijd mee doorging.

‘Zou ik die eens mogen lezen?’ vroeg ik.

Daar had hij geen enkel bezwaar tegen. Hij had er juist een heel pak van uitgetypt, dat lag nu in Dordrecht bij Kees Buddingh'. Hij zou Kees schrijven dat hij ze na lezing naar mij moest doorsturen.

Maar als Kees je iets moest sturen, kon je lang wachten. En ik was razend benieuwd naar die notities. Ten slotte belde ik hem op. Had hij ze nog lang nodig? Welnee, hij was er allang mee klaar. Of ik ze dan bij hem kon komen halen? Natuurlijk, met alle plezier.

Die nieuwe aantekeningen verschilden naar hun aard aanzienlijk van die vier tijdschriftbijdragen uit de jaren veertig. Leesnotities zaten er nauwelijks meer bij, het waren voor het overgrote deel aforismen. Daar waren erg mooie bij, zoals:

> ‘Ik hou van het proza dat als een man op mij af komt.’ Jazeker! Maar er is ook een proza dat ik niet graag 's avonds alleen op een eenzaam landweggetje zou tegenkomen.
> Er zijn twee groepen mensen die publiek eigendom zijn: prostituées en politici.

De rooms-katholieke verering van de maagdelijkheid doet mij denken aan verzamelaars van eerste edities, die het gekochte boek meteen ongelezen in cellofaan verpakken en zorgvuldig opbergen.
Kent u de oude hoogleraar in de theologie, die er zo tegenop zag om naar de hemel te gaan, omdat hij daar zijn collega's zo zou missen?
Nooit meer denken! Wat een heerlijke gedachte!

‘*Voor de wolf is de wond van het schaap de deur tot het leven*.’
(Theo van Baaren)

Van zijn geloof gevallen

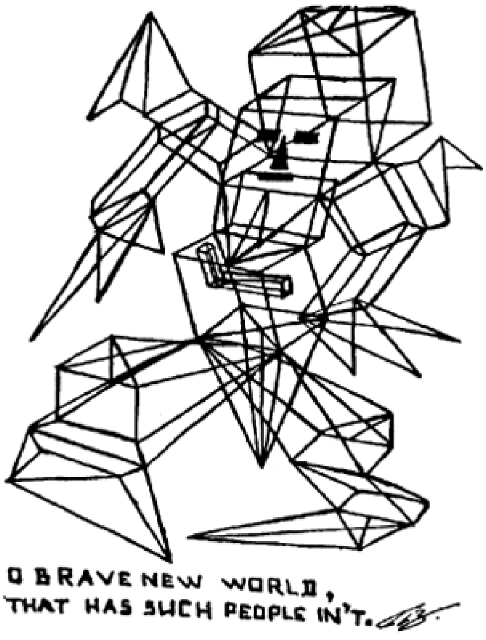
Er was nog iets wat mij opviel. In zijn jeugd was Theo van Baaren op een christelijke kweekschool geweest, hij was theologie gaan studeren en had met christelijke verzen meegewerkt aan *Opwaartsche wegen*, het maandblad van de jong-protestanten. In 1938 was bij Van Gorcum van zijn hand *Een nieuw Kerstspel* verschenen. Hij was gaan samenwonen met een oudere vriendin, die uit een heel andere hoek kwam, de socialistische en pacifistisch gezinde Nederlandse Bond van Abstinent Studerenden. Openlijk concubinaat was in die tijd in de studentenwereld nog volstrekt ongebruikelijk, zeker onder theologen. Zijn moeder had de situatie zonder moeite geaccepteerd, maar wat hebben zijn hoogleraren gedacht? En gezegd? Dat zal toch wel enige wrijving hebben veroorzaakt? Of heeft men de schouders opgehaald, omdat hij toch niet van plan was predikant te worden?

In *De schone zakdoek* vindt men van hem geen christelijke verzen meer. Tussen 1938 en 1941 moet hij, om de geijkte uitdrukking te gebruiken, ‘van zijn geloof zijn gevallen’. Ook in dit opzicht was hij zijn tijd vooruit. De grote ontkerkelijking zou zich pas zo'n dertig jaar later gaan aftekenen. Maar dit was voor hem geen aanleiding zijn theologische studie af te breken.

Wie in zijn notities op zoek gaat naar bouwstenen voor zijn biografie, zal weinig van zijn gading vinden en ook over het proces dat tot zijn afscheid van de kerk heeft geleid, is het materiaal schaars. Ik vond maar één uitspraak: ‘Iemand met mijn gevoeligheid voor religieuze zaken en mijn gebrek aan geloof kan moeilijk iets anders worden dan godsdiensthistoricus.’

Dat klinkt heel simpel en ook de feitelijke gegevens wijzen op een ‘reibungslose’ academische carrière: in 1951 gepromoveerd, een jaar later benoemd tot hoogleraar in de godsdienstwetenschap en de egyptologie. Sierksma's professoraat is, door duistere machten, twintig jaar getraineerd.

Hoe dan ook, uit zijn latere notities komt hij te voorschijn, niet eens als een agnost maar als een vrij agressieve atheïst. Een vrijdenker met een eigen theologie. Men kan het nalezen in zijn boekje *In mensen een onbehagen*, eind 1984 verschenen bij de Sjaalmanpers, een marginale onderneming van Jan Praas en mij, aan wie hij de keuze had overgelaten. Hij had toen ook al, onder het pseudoniem Peter Bar, twee reeksen notities gepubliceerd in het *Hollands maandblad*.



Collage van Theo van Baaren

Het probleem van geloof of ongeloof is allang niet meer de vraag, of er wel of niet een god bestaat, maar of een god die zich onmenselijk gedraagt, aanspraak kan maken op zedelijk gezag en op ons vertrouwen. Heeft de god van Abraham die van deze aartsvader kon eisen zijn eigen kind te doden en die om der wille van een weddenschap Job in de afgrijselijkste ellende stort, nog enig recht op onze loyaliteit? (...)

Let op de woorden ‘recht’ en ‘loyaliteit’. Zijn atheïstische theologie is in elk geval origineel geformuleerd. Bij een bezoek aan de kathedraal van Chartres noteert hij: ‘Het was jammer dat een pastoor bezig was met een galmende preek de kerk te ontwijden. Zoveel gevoel voor het heilige heb ik nog wel.’

Mooi is in dit verband ook wat hij schrijft over de Maria op een schilderij van Piero di Cosima: ‘Ze heeft karakter en ziet er eigenlijk meer intelligent uit dan vroom. Ik kan mij van haar moeilijk voorstellen, dat zij zich aan de farce van een maagdelijke geboorte gedwee heeft laten onderwerpen.’

Reputatie

Van 1976 af is een hele reeks dichtbundels van hem verschenen bij Meulenhoff, maar tot een uitgave van zijn notities is het niet gekomen. Dat heb ik altijd erg jammer gevonden, want Theo van Baaren doet, met deze kant van zijn werk, niet onder voor de achttiendeeeuwer Georg Christoph Lichtenberg, met wie hij veel gemeen had en die hem ook zeer aantrok.

Ik begrijp dat wel. Dichterlijk gevoel staat in Nederland hoger genoteerd dan spiritueel venijn. Als ik goed ben ingelicht, zijn er op dit moment in de boekhandel tegen de duizend dichtbundels te koop of althans te bestellen, maar hoeveel aforismenbundels? Misschien wel drie. Toch heb ik het vermoeden dat de notities van Theo van Baaren het overgrote deel van die duizend dichtbundels zullen overleven. Het lijkt mij bepaald niet uitgesloten dat hij over honderd jaar een reputatie heeft als Lichtenberg in Duitsland. En dat zijn lezers zich erover zullen verbazen dat er in zijn tijd voor dit werk geen uitgever was te vinden.

Bibliografie

Theo van Baaren, ‘Journaal’. Criterium, jrg. 1945-'46, november 1945, p. 80-87.
Theo van Baaren, ‘Journaal’. Criterium, zelfde jrg., juli-augustus 1946, p. 548-554.
Theo van Baaren, ‘Journaal’. Columbus, 2e jrg. (1946-'47), november-december 1946, p. 46-52.
Theo van Baaren, ‘Journaal’. Criterium, jrg. 1947, mei, p. 301-306.
Peter Bar, ‘In mensen een onbehagen. Notities van de wandelende Hollander’. Hollands maandblad, jrg. 24 (1982-'83), oktober 1982, p. 3-8.
Peter Bar, *idem*[2], Hollands maandblad, zelfde jrg., november 1982, p. 34-38.
Theo van Baaren, *In mensen een onbehagen. Tegendraadse notities*. Sjaalmancahiers no. 4 Sjaalmanpers, december 1984.
In de nalatenschap bevindt zich een ruime voorraad ongepubliceerd materiaal.

Laurens Vancrevel
De zwarte humor van de melancholie
Over de dichter Theo van Baaren

De poëzie van Theo van Baaren is wel speels genoemd, maar in zijn gedichten keert de dood steeds weer terug. In zijn overzicht van Van Baarens dichterschap laat Laurens Vancrevel zien hoe 'Spielerie' en grote levensvragen elkaar niet in de weg staan

Hoe serieus nam Theo van Baaren zijn dichterschap? Als student in de theologie publiceerde hij vanaf 1936 gedichten, die meestal blijk geven van een romantisch pessimisme, van een tragisch levensgevoel zelfs. Het zijn de jaren waarin Van Baarens geloofsovertuiging wankelde en ten slotte geheel wegviel, hoewel hij zijn theologische studie toch voltooide. Nam hij de theologie nog wel serieus?

In 1938 ontdekte hij het surrealisme, onder andere door zijn bezoek aan de vermaarde surrealistische tentoonstelling die in Amsterdam werd gehouden. Hij had toen juist zijn eerste literaire boekpublicatie laten verschijnen, *Een nieuw Kerstspel*, niet bepaald een surrealistisch debuut. *Een nieuw Kerstspel* is een uitermate naïef aandoende en sombere moraliteit, die onbedoeld Van Baarens levensbeschouwelijke twijfel van die tijd lijkt te vertolken. De absurd stichtelijke slotscène maakt het niet erg waarschijnlijk dat Van Baaren zelf nog helemaal geloofde in zijn moraliteit.

'*Je kunt geen engel aaien zonder een duivel op zijn staart te trappen.*'
(Theo van Baaren)

Blijkbaar was het surrealisme voor hem een bevrijding, want onmiddellijk drong in veel van zijn gedichten een absurde humor binnen en een verrassende rijkdom aan beelden. Het vers 'Kakeidoscoop' uit de verzamelbundel *In Aanbouw* (1939) waarmee Kees Lekkerkerker de nieuwe literaire generatie na *Forum* presenteerde, toont aan hoezeer de tragiek in Van Baarens poëzie een bizarre grimas heeft gekregen:

Een opgejaagde fluit zet remmen aan,
de bank is harder dan jij ooit kon zijn,
als je van hout was, op het groen gordijn
trek ik figuren, letters en een naam
Dan rinkelt alles in mijn hoofd dooreen,
de wereld breekt, maar boven't puin zie'k staan
jouw ogen als twee sterren. Heel alleen

De beeldvorming in dit gedicht biedt een volkomen ander perspectief dan de toch al opvallend sterke bundel *Gedichten*, die ook in 1939 verscheen; de zwarte romantiek is gemuteerd tot zwarte humor.

Vanaf dat moment neemt het plezier in de poëzie bezit van Van Baaren, midden in een tijd van beklemming - waarvan de echo's uiteraard toch doorklinken in zijn werk, ook in zijn humoristische gedichten en zijn satirische aforismen. De poëzie die van hem werd afgedrukt in literaire tijdschriften (tot in het eerste oorlogsjaar) is vreemd genoeg duidelijk wat conventioneler dan wat hij in de vriendenkring liet circuleren. Het is de vraag of dat aan zijn inzen-

dingen heeft gelegen, of aan de keuze daaruit door de tijdschriftredacties.

Besloten kring

Toen het reguliere literaire leven onmogelijk was geworden in de bezettingstijd, richtte Van Baaren zich, met enkele vrienden, geheel op de literaire expressie in ‘besloten kring’.

Daaruit is het literaire tijdschrift *De schone zakdoek* ontstaan, dat hij samen met zijn levensgezellin Gertrude Pape samenstelde tussen 1941 en 1944. Toen die activiteit, ten gevolge van steeds moeizamer verbindingen en de groter wordende druk van de oorlogssituatie, werd beëindigd, verviel tegelijk de innerlijke noodzaak om door te gaan met het schrijven van poëzie. De kleine ringband, waarin de poëziemanuscripten tot 1950 zijn bewaard, is in dat opzicht veelzeggend.

Van Baarens aandacht was sindsdien vooral gericht op de antropologie. Wel *heek De schone zakdoek*, die een literaire legende was geworden, zijn naam als surrealistisch dichter levend gehouden in de meer dan dertig jaren waarin hij geen poëzie meer publiceerde.

Er is herhaalde malen gesuggereerd dat het surrealisme in *De schone zakdoek* eerder als een grapje zou zijn toegepast dan als een manifestatie van een principiële levenshouding. In hoeverre nam Van Baaren het surrealisme serieus? Zijn in 1944 clandestien verschenen bundel *Versteend zeewier* is maar zeer ten dele door het surrealisme geïnspireerd, misschien wel omdat een gedrukte dichtbundel toch iets ‘serieuzer’ was dan het informele tijdschrift van zijn vriendenkring.

Clean kerchief inc.

Pas in 1978 maakte hij zijn *come-back* met de bundel *Hoe-korter-hoe-liever*. Een kenmerkend kwatrijn daaruit is:

> Het geheim van het water
> is dieper dan de vijver of de sloot,
> want diep onder de bodem
> ligt de grondlaag van de dood.

Vanaf 1978 publiceerde hij vrijwel elk jaar een nieuwe dichtbundel (totaal acht tot zijn dood in 1989), aangevuld met een serie ‘samizdat’ uitgaafjes, grotendeels door hemzelf vervaardigd onder het teken van de Clean Kerchief Inc. Een hoogtepunt in zijn oeuvre wordt gevormd door de tien kleine cahiers met Engelse gedichten, die hij zelf uitbracht onder de titel *A sheaf of simple poems*. Hij schreef deze poëzie voor Gertrude op haar laatste ziekbed. Een van de laatste verzen uit die reeks luidt als volgt:

> Corrosive pain has torn and thrust
> the constellation of your face
> into a desolate hilly country,
> even the fire of your eyes,
> by growing inner darkness quenched,

is lacking now, a catafalk
of rugged planes is all that rests
of your intelligence and sweetness.

Hoe dicht staan deze beelden bij een jeugdvers van bijna een halve eeuw tevoren, dat zo begint:

Ruk de sluier af
van t aangezicht van
Cleopatra, een graf
is alles wat men kan
zien in dit gezicht,
de lippen vaalwit,
de ogen reeds halfdicht,
waar de worm in zit.

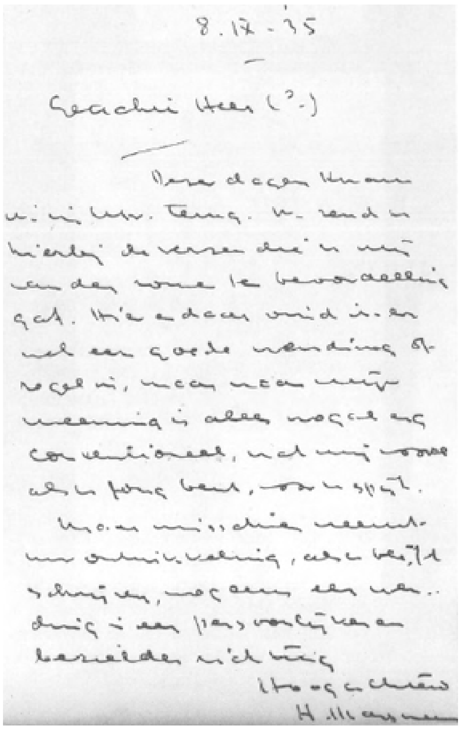
Een even typerend beeld wordt opgeroepen door ‘De spiegel’, dat ook voorkomt in de bundel *Gedichten* uit 1939:

Uit het niets
antwoordt een donkre mond
op raadselvragen van't wanhopig hart
slechts met dezelfde vragen;
en achter mijn
vaag teruggekaatst gelaat
verschijnt niet eens het masker van den dood

maar slechts een duister
onbestaanbaar diep.

De sfeer van dit laatste vers is nog verwant aan Marsman en Nijhoff. Van Baaren werd trou-

wens aangemoedigd door Nijhoff om door te gaan met het schrijven van poëzie; aan Marsman stuurde hij als beginnend dichter in 1935 zijn werk toe, waarover Marsman hem vriendelijk onderhield. In *De schone zakdoek* werd Marsman door Van Baaren geëerd met de opname van een anoniem gedicht dat was aangetroffen in een boek dat aan Marsman had toebehoord, en dat door Van Baaren werd herkend als een gedicht van Marsman. Het toeval wil, dat dat gedicht ooit wel in een iets andere vorm door Marsman was gepubliceerd, zoals nu blijkt uit de verzamelbundel met verspreide gedichten, *Achter de vuurlijn van de horizon*, namelijk in het tijdschrift De nieuwe kroniek van maart 1923, in een reeks die aanvangt met drie verzen onder de titel ‘Gertrude’. Het anonieme manuscript blijkt een variant te zijn van het vers ‘Dordrecht’, de stad van C. Buddingh', die een zo grote rol speelde in de vriendenkring rond *De schone zakdoek*, en die jaren later ertoe heeft bijgedragen dat Theo van Baaren weer poëzie is gaan publiceren en schrijven.


8.12-35

Geachte Heer (?-)

H. Marsman

Brief van Marsman aan Theo van Baaren

Verscheurdheid

Wie het totaal van Van Baarens gepubliceerde poëzie overziet (samen ongeveer vijfhonderd verzen) wordt behalve door de grote coherentie ervan ook getroffen door de duidelijke breuklijnen daarin. Aan de basis van heel zijn dichterschap ligt een diepe verscheurdheid over het bestaan. In veel gedichten wordt een verwoeste, verworden wereld opgeroepen, waarin de mens ronddoolt en hardnekkig op zoek is naar het paradijs. In het aan Slauerhoff opgedragen gedicht ‘Avonturier’ uit 1938 wordt het zo verwoord:

> ...want ergens ligt het aardse paradijs

dat ik moet vinden, voordat ik kan sterven.

In 1988 geeft hij er, in een gedicht dat 'Ontdekkingsreis' heet, met de volgende regel uiting aan:

wij zijn vermoeid, maar hopen weer en blijven
op het spoor van het onbevaren spoor.
...Het land dat wij ontdekten heet de
Dood.

De dood is een steeds terugkerend thema in Van Baarens werk. Na het tragische beeld van de dood in zijn vroege gedichten, komt er al spoedig een ander doodsgevoel naar voren, een gevoel dat verwant lijkt met het middeleeuwse beeld van alom tegenwoordige dood. Ten slotte evolueert dat naar een veel elementairder levensbesef waarin de dood het leven bevrucht en verwekt - een dood zonder angst of schuld. Dat de dood zo'n centraal thema is in Van Baarens poëzie kan zijn inge-

geven door zijn altijd broze gezondheid, maar hangt vermoedelijk ook nauw samen met de ontwikkeling van zijn levenshouding.

In zijn boek over *Dans en religie* uit 1962 (een van de inspirerende werken van 'haute vulgarisation' die hij als erudiet godsdiensthistoricus publiceerde) wijdt hij een hoofdstuk aan de dodendans - een specifiek Europees verschijnsel, waarin alle doem en verschrikking worden belichaamd. Van de culturele erfenis van de middeleeuwse levenshouding, die ondanks Verlichting en Revolutie doorwerkt tot in onze eeuw, is Van Baaren zich steeds bewust geweest. Het laatste grote cultuurhistorische onderzoek, waaraan hij jarenlang heeft gewerkt, was de kritische analyse van de schilderijen van Jeroen Bosch, met hun verbijsterende wereld van doodsbesef en paradijsverlangen.

> '*Alle creativiteit bevat een deel agressiviteit, maar als het percentage daarvan te groot wordt, wordt de creativiteit bedorven.*'
> (Theo van Baaren)

De tweede breuklijn in Van Baarens dichterschap is het al vroeg ervaren besef dat de Europese poëzie-traditie ten einde was gelopen met Rimbaud. De zekerheden met betrekking tot vorm en beeld, waarover Nijhoff en Slauerhoff nog beschikten, waren voor Van Baaren ondermijnd na zijn confrontatie met de surrealisten. Zijn poëtische expressie, die in zijn beginwerk voortging op het idioom en de beelden van Nijhoff en Slauerhoff, krijgt na zijn ontmoeting met het surrealisme een ander zwaartepunt. Het gedicht was voor hem niet langer een doel op zich, met een conventionele vorm en beeldtaal, maar werd een middel zonder conventies. Van Baarens poëtische expressie werd losser en goddelozer; alle wetten en heilige principes van de poëzie waren er voortaan om te overtreden. Tegelijk voelde de agnost Van Baaren zich evenmin gebonden door ideologische principes, die het surrealisme naast alle bevrijding met zich meebracht.

De 'beginselverduistering' van het eerste nummer van *De schone zakdoek* lijkt niet alleen te doelen op de verplichte verduistering van vensters tijdens de oorlogsjaren, en evenmin alleen op de door André Breton gewenste 'occultation profonde, véritable du surrealisme', maar ook op de door Van Baaren vooropgestelde intellectuele onafhankelijkheid. De definitie die hij veel later, in 1987, gaf van het surrealisme, wijst in die richting:

> Voor mij (en dat kan ook uit mijn eigen werk, gedichten en collages blijken) is surrealisme in de eerste plaats de uitbeelding van de werkelijkheid op een manier waarop die onwerkelijk lijkt en omgekeerd de uitbeelding van het onwerkelijke, waardoor deze een overtuiging van werkelijkheid geeft. Dit zou wellicht op zichzelf beschouwd weinig meer dan een 'Spielerei' zijn, maar als zodanig heeft het surrealisme te maken met het probleem van de werkelijkheid.

De breuk in de dichterlijke traditie, waarvan Theo van Baaren doordrongen was, bracht hem er mede toe nonsens-gedichten te schrijven, en de poëzie te gebruiken als 'Spielerei'. Toch lag zijn humor vaak vlakbij de ernst. Wie hem gekend heeft,

zal zich zijn lachje herinneren, dat een bevrijding inhield, maar vaak ook een teken was om weer in te gaan op de kern van de dingen.

Modern

Het besef dat poëzie en kunst tot op zekere hoogte 'Spielerei' zijn, kan deels zijn langdurige zwijgen als dichter verklaren.

Met al zijn 'Spielereien' heeft Van Baaren niettemin fundamentele problemen aangeroerd. Zijn gedichten gaan in de meeste gevallen over de grote levensvragen, hoe lichtvoetig en roekeloos hij daarbij ook te werk ging. Als dichter was hij begenadigd met een onuitputtelijke stroom invallen. Hij noteerde die zoals een beeldend kunstenaar zijn schetsboeken vult. Hij was bij perioden zeer produktief, zelfs explosief. Bij kritische lezing schiftte hij zonder spijt, en liet een groot deel van wat hij had opgeschreven verdwijnen in zijn archiefdozen. Er hing nooit een sfeer van heiligheid rond zijn poëzie. Al die gedichten, aforismen, collages - ze waren vooral uitingen van een levensgevoel, dat hij trouwens niemand wilde opdringen. Een voor Van Baaren kenmerkende uitspraak, uit een essay over de religie van de schriftloze volken, maakt duidelijk hoe 'aards' en onbezwaard hij het 'hogere' zag:

> Alle godsdienst begint en eindigt bij de mens, en is op de mens als op zijn brandpunt betrokken, maar het ligt in de aard van de godsdienst dat de gelovigen haar beleven als een goddelijke openbaring. In deze zin kunnen wij zeggen dat alle godsdient met een openbaring begint. Wanneer er alleen maar goden waren, zou er geen godsdienst zijn. De mens en alles wat in de mens omgaat, is het fundament van de godsdienst. (*Antwoord*, Amsterdam 1976)

Ten opzichte van de poëzie was Van Baaren een vrijdenker, al bleef hij er de oude levensvragen in stellen. Hij gebruikte de poëzie als een superieure techniek voor de openbaring van het leven, van de werkelijkheid en het eigen wezen. Achter alle lichtvoetigheid en losheid is veel te lang een echte dichter schuil gegaan die opvallend consequent en origineel blijkt te zijn in het perspectief dat hij geeft aan de grote thema's van de moderne poëzie. Zijn werk is daardoor 'moderner' dan dat van generatiegenoten als Vasalis, Hoornik, Hanlo en Vroman. Hij bereikte de moderne expressie via de filosofische twijfel en het relativisme en niet via het vormexperiment, zoals de 'Vijftigers'. Dat aspect geeft zijn werk een unieke positie in de moderne Nederlandse poëzie.

Jan Elburg
De vrees voor ernst

Theo van Baaren maakte van de vroege jaren veertig tot einde jaren tachtig honderden collages, die hij zorgvuldig rubriceerde en bewaarde. Vooruitlopend op de tentoonstelling van het beeldend werk en de publicaties van Van Baaren, georganiseerd door de Rijksuniversiteit van Groningen, bladerde Jan G. Elburg door de mappen.

Procédé

Volwassenen die niet al te veel hinder hebben van hun volwassenheid zullen zich met plezier het soort boekjes uit hun kinderjaren herinneren waarin, via overdwars doorgesneden bladzijden, hoofden, rompen en benen van afgebeelde figuren door omslaan verwisselbaar zijn. In beginsel is dit een wat amateuristische manier om te bewerkstelligen wat onze 'volwassen' dromen organisch, vloeiend en moeiteloos doen: het volvoeren van onophoudelijke, verbazingwekkende gedaanteverwisselingen die zich afspelen in een opmerkelijke wereld. De nog beperkte maar niettemin veelbelovende mogelijkheden van het hier in herinnering gebrachte stukje kinderspeelgoed, wat betreft de manipulatie van visuele feiten, vindt op een creatiever plan zijn vervolg in het uit knipsels samengeplakte voortbrengsel van beeldende kunst dat *collage*, of in gespecialiseerder zin, *fotomontage* wordt genoemd. Het gaat hierbij om een lievelingsprocédé van het surrealisme, want het stelt de maker in staat met een minimum aan technische tussenkomst voorstellingen te creëren die duidelijk weinig boodschap hebben aan wat een nuchter mens meent te begrijpen van de hem omringende 'werkelijkheid'. 'Niets dan gewone, vertrouwde zaken; buitengewoon is enkel het verband ertussen,' merkte schilder René Magritte eens op. En inderdaad.

Men neigt er al gauw toe hieraan een verhandeling vast te knopen over de voorbeeldige beeldmontages van dadaïst/surrealist Max Ernst of over de verontrustende werelden in de schilderijen van Dali, Delvaux of Magritte, maar we kunnen - of beter, we kònden tot in 1989 - zonder deze ijdele omweg, veel dichter bij huis terecht.

Collage/montage

Tegen het einde van de oorlogsjaren kocht ik van mijn schaarse duiten een clandestien uitgegeven bundeltje gedichten. De naam van de auteur, Theo van Baaren, was mij vagelijk bekend, de maker van de illustraties zou pas na de oorlog enige bekendheid krijgen, maar mij trok op dat moment speciaal de titel aan: *Versteend zeewier*. De daarin vervatte combinatie van begrippen als *log* en *hard* met *wuivend* en *drijvend* kwam aanlokkelijk overeen met wat mij sinds het einde van de jaren dertig in het surrealisme had gefrappeerd: het laten paren, het kruisen zogezegd van ongelijksoortige zaken tot een onbestaanbaar geachte werkelijkheid. Het was de aantrekkingskracht van deze onderneming die me, met als aanleiding visuele

surrealistische werken, al had aangezet tot het schrijven van enkele series gedichten die tot de Nederlandse uitingen van genoemd surrealisme worden gerekend.

Het zou vijfenveertig jaar, tot 1988, duren eer ik deze oorlogsuitgaven, om er een handtekening in te krijgen, aan Theo van [...] legde, op een thema-avond in Utrecht, waar we elkaar voor het eerst van aangezicht tot aangezicht ontmoetten. We waren daar uitgenodigd om iets te zeggen over surrealistisch beeldend werk, meer in het bijzonder over de collage, Theo's specialiteit.

Collage, dat kan heel ver in oer-schilderkunstige verwikkelingen voeren; wij, allebei dichters, spraken daar dan ook uitsluitend over wat in beperkter zin de *fotomontage* wordt genoemd, al bleven wij er collage tegen zeggen. Want collage, het dure Franse woord voor kunstenaarskleefsel, sloot mooier aan bij onze gemeenschappelijke surrealistische afstamming dan de technische term fotomontage die een minder poëtische, prozaïscher, dadaïstisch-Duitse ‘agitprop’- lading meedraagt.

Literair

Met de hier gebezigde karakteristieken ‘poëtisch’ en ‘prozaïsch’ dient zich direct de kwestie aan: is de collage zonder meer een voortbrengsel van beeldende kunst? En vooral: is de fotomontage dat? Het ding ontleent, als alle beeldende kunst, zijn werking aan het bekijken, al komt het tot stand met de minder gebruikelijke gereedschappen als het silhouettenschaartje en de lijmkwast. Het vertelt, als elk beeldend werk, zijn verhaal via vormen en kleurcontrasten maar ook de termen ‘vertellen’ en ‘verhaal’ sterken alweer het vermoeden dat we in bedoelde plaksels te maken hebben met onechte kinderen van de literatuur: verknipte drama's, aaneengelijmde vertelsels, adhesie van beelden zoals lyrische gedichten dat op de keper beschouwd ook zijn.

Voor goed begrip, we spreken in deze beschouwing minder over het knipsel en plaksel waarin eerstegraads fotowerk als materiaal dient, méér daarentegen over werk van het soort dat vriend Theo van Baaren ons heeft nagelaten, opgebouwd uit *reproducties* zoals door de geïllustreerde pers aangeleverd, een genre waaraan, naast gerenomeerde buitenlandse, ook Nederlandse auteurs als W.F. Hermans, J.J. Klant (in meer dan levensgrote formaten) en ondergetekende zich bij bevliegingen hebben gewaagd.

Het gaat hier dus om een kunstvorm die zich voedt met het op de pagina gedrukte, zich bijna altijd bedienend van de tekstueel gebonden illustratie; zelden wordt - de semi-literaire oorsprong trouw - de uiterste grens van de normale boek- of tijdschriftpagina erin overschreden. Wat meer zegt, de verwantschap met de literatuur gaat zó ver dat een literaire, poëtische tekst zogoed als altijd wezenlijk onderdeel vormt van het kunstwerk.

> ‘*Er zijn mensen die je geen vinger kunt geven, zonder dat ze je hele hand afhakken*’
> (Theo van Baaren)

Titels

We mogen van Baarens eigen getuigenis aanvaarden als hij in 1987, in een van zijn Ephemeride-pamfletten (tekst overgenomen in *Surrealistische ontmoetingen*, Meulenhoff 1988) schrijft: ‘Bij al mijn collages, behalve de abstracte, is de titel een essentieel onderdeel van het werk.’ Hij refereert daar aan een samengaan van literatuur en kunst, geheel in overeenstemming met de opvatting van de dadaïstische en

surrealistische ‘uitvinders’ van de collage, die menen dat een eventuele titel heeft bij te dragen aan de ontregeling die de collage beoogt, dat hij een metafoor dient te zijn voor het *geheel* van tekst en beeld. Ook *nonfunctioneel* behoort hij te zijn, in de zin die wij er gewoonlijk aan hechten: geen verklaring, geen beschrijving. ‘De poëtische titel heeft ons niet te onderwijzen, hij moet ons verrassen en beheksen,’ vindt René Magritte, in een meer schilderkunstige context.

‘Poëtisch’ hier in de betekenis die het surrealisme er aan hecht, wel te verstaan. Gezegd van een poëzie die als een wild beest zijn vrijheid verdedigt. In die opvatting, de zin die ook Theo van Baaren er aan blijkt te hechten, kan de titel geen opgeplakt etiket

of een aangehangen labeltje zijn, maar is hier sprake van een stuk taal dat zich hartstochtelijk met het kunstwerk kruist.

Anders dan voorganger Max Ernst, die in veel gevallen voor zijn zogenaamde titels een gemanipuleerde ontlening aan bij het beeldmateriaal aangetroffen teksten bezigt, vormde Van Baaren ze volgens een procédé dat doet denken aan de werkwijze van de door hem bewonderde Magritte: bevriend dichter vindt in een soort raadselspel korte tekst als equivalent voor de geheimzinnigheid van het beeldend werk. Met zichzelf had Van Baaren deze verwante poëet vlak bij de hand wanneer het om de betiteling ging.

Aangemerkt dient te worden dat de nagestreefde ‘schijnbare’ ontoepasselijkheid van de titel, die aan Van Baarens rijpere werk een intrigerende dimensie verleent, in diens beginperiode nog wel eens verstek laat gaan. Een collage van een reusachtige, met minieme nijlpaardjes spelende poes, bijvoorbeeld, krijgt dan als commentaar: *dit is veel leuker dan muizen*. En het commentaar *Zelfportret* plaatst hij bij het samenvoegsel van een gapende muil en een muilezel. In dit tweede geval krijgt gelukkig de nogal schooljongensachtige zelfspot enig gist door het tweeledige woord- en beeldrijm van muil en muil.

Dat een schijnbaar voor de hand liggende, direct aan de voorstelling ontleende titel bij nader overweging dubbele bodems verbergt blijkt in een ander geval, wanneer een met gierekop getooide vrouwefiguur, gecombineerd met een gigantische vinger, *vermoeide toerist krijgt vingerwijzing* zegt te heten. Via de nieuws-*gier*igheid, toeristes eigen zegt men, klinkt hier *kadaver* van het geliefde surrealistische woord- en beeldspel *cadavre exquis* door!

Handschrift

Tot een jaar of vijftien geleden wilde Van Baaren zijn titels nog wel eens, als voorloper Ernst, op een of andere plaats in zijn plaksels schrijven, iets dat de compositorische kwaliteiten van het werk zelden ten goede kwam, al veroorlooft de anti-esthetische vrijmoedigheid van het surrealisme zo'n spontane daad. Wat er ook in beeldend opzicht tégen moge zijn geweest, vóór een dergelijke manier van doen pleit het feit dat zijn slechte, hier en daar onleesbare hand van schrijven de suggestiviteit van het geheel een enkele keer sterk bevordert. Bijvoorbeeld: naast een aan een torenspits geregen mannelijk naakt leest men *de kerk als brandspuit* terwijl waarschijnlijk is bedoeld *braadspit*. De verwijzing naar de hellebrand wordt door dit soort onduidelijkheden optimaal versterkt.

Ook typefouten en quasi-typefouten zijn in staat de beschouwer op het verkeerde been te zetten. Een van de betrokken titels luidt *assisten-duivel 1e klasse*, waarbij men zich gaat afvragen of de t van assistent hier, met bijstand van het typefoutenduiveltje, is weggevallen. Gezien het gezicht van het geportretteerde sujet, bestaande uit een lap leer, zou de titel echter kunnen verwijzen naar de term *assist*, een beslissende *pass*, in het (in een of andere Eerste Klasse bedreven) voetbalspel.

Beeldend onbegaafd

De hierboven aangestipt weinig fraaie hand van schrijven en derhalve in den beginne vaak minder gelukkige hand van componeren, lijkt me regelrecht te maken te hebben met de beweegreden wáárom Van Baaren, naar eigen inlichtingen, voor visueel werk de collagetechniek is gaan bedrijven: hij kon - zegt hij - niet tekenen. Hij stelt zelfs apert: ‘het maken van collages is een techniek voor schilderkunstig onbegaafden’, tegen beter weten in voorbijgaand aan het feit dat een andere drijfveer tot het bedrijven van collage/fotomontage het streven naar ontregeling van de toeschouwer kan zijn, in het bijzonder van die argeloze medeburger die geneigd is te geloven wat gedrukt staat en wat als fotowerk is afgedrukt.

Wij kunnen bij confrontatie met dit beeldend werk allemaal constateren dat het op den duur best goed bleek te zitten met zijn beeldende begaafdheid. Maar men zal in de nalatenschap van Van Baaren inderdaad over het algemeen geen plaksel aantreffen waarin hij met tekenachtige middelen ingreep. Eén enkele keer - in het uit 1976 stammende *Drame d' amour* - waagt hij met een zwarte viltstift een onontbeerlijk lijntje aan te brengen.

Dit vermeende gebrek aan schilderkunstige vaardigheden, bij uitbreiding te rangschikken onder wat hij, met het tikkeltje onterecht dédain van de alpha-wetenschapper, zijn ‘technulligheid’ placht te noemen, heeft hem spijtig genoeg belet ooit zijn hand te beproeven op een nabijliggende vorm van beeldende kunst: schilderen met een collage als aanleiding. Van sommige regelmatig in gerespecteerde galeries exposerenden, onder andere Breyten Breytenbach - overigens ook een kunstenaar bij wie de schrijverij en beeldende kunst elkaar de eerste plaats betwisten - zijn de kleinere gouaches zichtbaar een geschilderde herinterpretatie van voorafgaande fotomontages. Aan dit soort handwerk heeft Theo zich, bij mijn weten, nooit gewaagd hoewel de werkwijze uit handelsoogpunt heel wat lucratiever is dan het aan de man brengen van de collages zelf. Jammer, in Van Baarens speciale geval, omdat onder het vaandel van ironie en anti-esthetiek de ‘onbeholpenheid’ waar hij zich toe bekende een legitiem stijlkenmerk in de serieuze beeldende kunst is geworden.

Unicaat

We mogen hieraan toevoegen dat Theo van Baaren practisch alle kenmerken van de dichter bezat en niets van de beroepsmatig opererende beeldend kunstenaar (hij is er in geschrifte dan ook voor uitgekomen dat hij zijn zo talentvol bedreven collagekunst in alle bescheidenheid als een vorm van creatieve huisvlijt beschouwde). Toch schreef hij mij ooit (spottenderwijs?) naar aanleiding van zijn overzichtstentoonstelling in Alkmaar, waarbij diverse werken ‘te koop’ werden aangeboden, dat hij nu eindelijk het grote geld van een of andere Amerikaanse verzamelaar verwachtte. Als dit al serieus was gemeend, tevergeefs: hij wilde de goede exemplaren eigenlijk voor geen geld missen.

Dit zal nauw samenhangen met het voor de dichter onwennige verschijnsel van beeldend kunstwerk als unicaat: in elke redelijk leesbare nadruk van je schrijfsel bewaar je als auteur een stuk waarvan de lading gelijk staat aan die van het origineel. Dit geldt niet voor de kopie van een beeldend kunstwerk, zelfs al ontleent dat, gelijk de montage, op zijn beurt de grondstof aan reproducties. Het idee dat je zo'n verkochte creatie voorgoed kwijt bent blijkt Theo aan zijn hart te zijn gegaan. In de mappen van zijn nalatenschap treffen we sorteringen aan, gerubriceerd ‘verkoop’ en ‘zelf’. In alle gevallen wordt het duidelijk betere werk bij ‘zelf’ ingedeeld, terwijl Van Baaren zijn kansen op zaken doen met de door hem gefantaseerde vermogende liefhebber (die zijn ogen ook niet in zijn zak heeft) bederft door het aanbod van mindere exemplaren.

Het valt te betwijfelen of zijn galeriehouder ingenomen zal zijn geweest met de commerciële terughoudendheid van zijn exposant, gezien het feit dat op de Alkmaarse tentoonstelling, naar kwaliteit bekeken, grotendeels de oogst uit Van Baarens ‘zelf’ mappen moet hebben gehangen.

Vorderingen

Inderdaad, bij het blad voor blad bekijken van zijn onder diverse noemers bijeengebrachte beeldende nalatenschap, valt duidelijk waar te nemen hoe in de loop van de jaren de doeltreffendheid in het hanteren van de middelen en het compositorisch inzicht toeneemt. Het vroegste, uitsluitend uit zwart-wit fotomateriaal vervaardigde werk, uit de periode 1940-1950, waarvan een aantal bekend is geworden uit de afleveringen van *De schone zakdoek*, schijnt hem inderdaad in het gelijk te stellen wat betreft zijn zelfverkondigd gebrek aan beeldende aanleg. Het presenteert ons een wat kinderlijk samenplaksel, een over het vlak verstrooid gewemel van nogal achteloos uitgeknipte zaken waarvan de onderlinge betrekkingen tamelijk onduidelijk blijven. De titels die de voorstellingen trachten te ondersteunen zijn bovendien niet meer dan bijschriften zonder eigen creatief bejag, toelichtingen in een tamelijk oubollig soort humor.

Niettemin hebben we in die beginperiode, met zijn schaarse toevalstreffers, een teelgrond tegenover ons, voor de rijke oogsten die in de jaren na 1985 worden binnengehaald. Bovendien is het ongepast Van Baaren aan te zien op vroege en kwalitatief mindere zaken die hijzelf aannemelijkerwijs nooit in de openbaarheid

heeft willen brengen. De maker heeft altijd een andere verknochtheid aan zijn kunstwerk dan de objektieve beschouwer wenst op te brengen en Van Baaren bewaarde, denk ik, zonder uitzondering al zijn collages. Een omstandigheid die ons in staat stelt te bekijken hoe hij zijn vaardigheden wel degelijk door een soort zelfstudie trainde. Mappen uit 1975, gemerkt 'expressionisme', met hoofdzakelijk uit gekleurde driehoeken opgebouwde hominoïde gestalten en een andere verzameling, getiteld 'abstracties' uit hetzelfde jaar, maken duidelijk dat, bij alle liefhebberij, een redelijk gedisciplineerd huiswerk verantwoordelijk was voor het hoge peil van zijn latere dingen. Een aantal ongetitelde, nonfiguratieve scheursels doen zelfs sterk denken aan beeldend werk van schrijver Henri Michaux, dat hij bij mijn weten niet heeft gekend.

Was bij deze studiebladen de door rubricering gesuggereerde samenhang tussen de geometrische onderdelen van het werk en de tendenties van het expressionisme niet helemaal duidelijk, hoezéér de belevenis van een kunstwerk of een kunststroming een strikt particuliere is, toont een aantal in portefeuille aanwezige *Hommages* - bijvoorbeeld aan Delvaux en Magritte - waarin de invloed van of het verband met de genoemde meesters nauwelijks valt te herkennen. Dit lijkt eens te meer te getuigen voor de volstrekte onafhankelijkheid die Van Baaren, bij alle gekoesterde waardering, nastreefde.

> '*Soms denk ik wel eens: Gevleugelde gedachten? Zijn dat soms gedachten van een kip zonder kop?*'
> (Theo van Baaren)

Verwarring

Toen ik hem ooit, met het oog op duidelijke reproduceerbaarheid, aanried om ter illustratie van zijn reeks *Ephemeriden* montages te gaan maken met uit grof raster opgebouwde stukken krantefoto, weigerde hij quasi mij te begrijpen en schreef me dat hij beslist geen zwart-wit illustraties wenste te verwerken omdat hij veel te veel eerbied had voor het werk van Max Ernst en omdat hij wilde vermijden dingen te maken die ook maar bij benadering op de collages van zijn beroemde voorganger leken. Alsof ik hem tot plakwerk met ouderwetse lijngravures had proberen over te halen..! 'Bovendien', voegde hij aan zijn tegenwerpingen toe, 'word ik uitsluitend geïnspireerd door kleurmateriaal'. Om de schriftelijke discussie afdoend voor gesloten te verklaren stuurde hij, gebruikmakend van zijn voorgewende 'technulligheid', de fotocopie van een uit roden en zwarten opgebouwde collage die vanzelfsprekend volledig modderig en ongenuanceerd van het matglas was gekomen. Ten overvloede tekende hij er op aan: *ongeschikt voor reproductie*. Een inderdaad surrealistische gedachtenwisseling, sketch voor tweeheren onder de alias: *De Vrees voor Ernst.*

Achteraf beschouwd had mijn goedbedoelde raadgeving ook wel iets schoolmeesterachtigs. Theo mocht dan al tegenover de gepensioneerde Rietveld-docent Elburg twee linkerhanden voorwenden ten opzichte van het beeldende materiaal, hij was allerminst gespeend van de kwaliteiten die des schilders zijn. Oog

voor kleur, oog voor compositie bezat hij, gescherpt door de praktijk van zijn collage-arbeid. De

bijna voor honderd procent exposabele montages uit zijn laatste, zowel in poëtisch als in beeldend opzicht heel vruchtbare periode bewijzen het.

Sterk inspirerend bleek het in druktechnisch opzicht steeds geraffineerder kleurmateriaal dat de tijdschriften hem aanreikten. Begonnen binnen het door zijn sfeer al bijna tot politieke satiriek lokkende gebied van de zwart-witte fotoreproductie, zette de dichterlijke fotomonteur steeds vaster voet in de domeinen van Dali, Delvaux, Magritte: van grauwe tekenachtigheid tot bont 'schilderwerk' en vandaar naar de galerie.

> '*Sommige mensen kennen hun eigen spiegelbeeld zo goed, dat ze zichzelf in een lachspiegel niet meer kunnen herkennen.*'
> (Theo van Baaren)

Techniek

Is knippen en plakken inderdaad gemakkelijker dan schilderen, zoals Theo van Baaren beweerde? De schilder verkeert in de comfortabele omstandigheden vrij te zijn om af te beelden wát er maar in zijn brein opkomt, terwijl de altijd met argusogen oud papier schooiende collagist is aangewezen op wat 'onze' en andere banale bladen hem aan materiaal opleveren.

Handicaps te over. Stel je voor, je vindt een suggestieve prachtopname van een brede, schier oneindige trap die zich in nevel verliest... staat daar net altijd een onbenullige 'bekende Nederlander' breeduit voor. Een aan het maandblad voor natuurminnaars ontnomen macrobeeld van een angstaanjagende kreeft (totemdier van het surrealisme) vertoont nèt het onretouchabele gat van een nietje in zijn voorhoofd... Gaten met gaten dekken blijft het, lapwerk. Het wegmoffelen van vouwen, lassen en onvermijdelijk het beeld bedervende letters door nieuwe, volgens beeldcontour uitgeknipte plaksels. Voeg daarbij de beperkingen van het papierformaat, want dubbele middenpagina's zonder koptitels, bijschriften, reclamekreten zijn schaars.

Copyright

Bovendien, men slaat als collagist de hand aan andermans geesteseigendom. Zolang het resultaat van de, gelijk Van Baaren het noemt, 'creatieve handenarbeid' binnenskamers blijft is er geen vuiltje aan de lucht. Het risico bij openbaarmaking blijft (vooral in onze op copyright geconditioneerde tijd) dat de fotograaf van een tijdschriftillustratie zijn rechten op een van de onderdelen van je kunstwerk laat gelden of - begrijpelijk - bezwaar maakt tegen een hergebruik dat men als het mutileren van het origineel zou kunnen beschouwen. Max Ernst was destijds, zelfs toen de persfotograaf nog totaal geen status bezat, al zo verstandig om in zijn collages verouderde anonieme prenten te verwerken.

En boven dit alles geldt dat de schilder, de surrealistische schilder, ondanks zijn vaak gortdroge techniek, toch de achtenswaardigheid van de deugdelijke handwerksman met zich omdraagt terwijl je als plakkende, knippende fotomonteur bij het stuivertjewisselen met menselijke en dierlijke extremiteiten al gauw te kijk staat als een kinderachtige leukdoener. Toch is er één voornaam ding dat de collagist op zijn schilderende collage-kunstenaar voorheeft: zijn fantasie wordt eerder gestimuleerd dan belemmerd door de hem opgelegde beper-

kingen: hij ont-droomt zich als het ware aan de invariabiliteit van zijn beeldmateriaal.

Dankzij dit soort inspiratie bekokstoofde Van Baarens brein ooit een tweetal uit een advertentie geknipte bakbokkingen samen in een pan tot belichaming van een seksueel avontuur. Of: golvende gaudi-balkons staren ons aan met verontrustend veelbelovende ogen. Of: de naar structuur welhaast schilderachtige magenta arabeske van een gehandschoende hand reikt ons vanuit een gulzig geel fond een sensuele mond aan. Of, ronduit beklemmend: een gebogen, in het zwart gehulde figuur keert ons haar varkenssnuit toe en schijnt te zeggen wat de titel wil: *ga je mee schat?* Pornozwijntje dat de toeschouwer doet geloven tot haar parels te behoren die op hun beurt, volgens de droomduiding, een symbolisch synoniem voor sperma zouden zijn. Manipulatie van manipulatie van wat vaak vragenderwijs als ‘de’ realiteit wordt aangeduid.

Monkelend

Professor Van Openbaaren noemde ik mijn Groningse correspondentievriend dikwijls in gedachten, zo'n woordspeling voor eigen gebruik waarmee je je in redelijk gezelschap al gauw blameert. Toch tekende het voor mij de man die mij aankijkend met papieren ogen en mij toesprekend in verknipte spreuken een innerlijke wereld aan het zinderen bracht.

Daar moet je een onnadrukkelijke surrealist voor zijn. Zoals Theo van Baaren, die het, afgezien van zijn geleerdheid, tot buitenlandelijke bekendheid bracht door zeker twee dingen die hij jarenlang monkelend voor de goegemeente verborgen hield: een uniek blad in één enkel exemplaar dat hij met zijn levensgezellin in de afzondering van hun huiskamer ‘publiceerde’, een schier eindeloze series wonderdoende plaksels die hij jaar na jaar opborg in het donker van mappen en enveloppen.

L.Th. Lehmann
Terugblik

Gertrude Pape en Theo van Baaren leerde ik kennen in het eerste jaar van de bezetting, in Gertrude's huis aan de Bemuurde Weerd, waar de Vecht begint. Sommigen spraken van de Verweerde Muur. Het huis was niet oud, maar zag er onsolide uit. Het was laag, diep en donker. Gertrude woonde op de eerste verdieping. Op de begane grond was een zeer donkere meubelwinkel, waarvan ik me de naam niet meer herinner, hoewel die jarenlang een ‘household word’ voor mij was.

Utrecht gold voor mij, en ik geloof ook voor anderen, als dè surrealistische stad van Nederland. Waarom weet ik niet. Het was weliswaar de woonplaats van de schilder Moesman, maar er waren tenslotte ook Jan Engelman en een universiteit.

> ‘*Weinig dingen zijn irriterender en beledigender dan absolute en onvoorwaardelijke bewondering, daar dat soort bewondering de bewonderde met alle geweld tot het niveau van de bewonderaar omlaag tracht te trekken.*’
> (Theo van Baaren)

Het huis aan de Bemuurde Weerd deed Utrecht eer aan. Er was een klein bovenlicht van glas met ijzerdraad versterkt, waarop net een kat zijn staart kon najagen. Een kat deed dat ook, wat van onder af gezien een wonderlijke vertoning was. Deze kat was wit en kwam ook wel eens naar beneden. Theo gaf hem of haar een Egyptische naam die Wit betekende, al wentelde zij of hij zich ook wel eens in een kolenhok.

In dit huis kwam veel bezoek. Men maakte *cadavres exquis*, verbaal en beeldend, maar voornamelijk werd er gepraat. Op een avond werd ik daar verrast door de aanwezigheid van het eerste exemplaar van *De Schone Zakdoek*. Als er aan het plan voor deze non-publicatie iemand anders heeft meegewerkt dan Gertrude en Theo, is mij dat onbekend. Er wordt wel eens beweerd, dat er een *Schone Zakdoekgroep* zou hebben bestaan. Dit gerucht kan niet krachtig genoeg worden tegengesproken. Er was geen programma of veronderstelde stijl. Sommige medewerkers hebben elkaar nooit gezien. Als er één genre typisch geweest is voor *De Schone Zakdoek* is het wel het *Hormonopathicon*. Oorspronkelijk was dit alleen de titel van een ‘verhalend’ gedicht van Theo van Baaren met een strak, maar niet ongewoon schema van rijm en metrum, en nonsensicale inhoud. (*De Schone Zakdoek* 1981, pp. 48-52). Het werd tot genre verheven en er kwamen 2 navolgingen: 1 door Jan Wit en 1 door mij. Er zijn in conversatie nog enige terloopse uitlatingen gedaan, met de strekking dat de hormonpathica eigenlijk samenhingen met de cultus van de Utrechtse halfgod Manus, die 3 bolhoeden tegelijk droeg, die in essentie 1 bolhoed waren (men ziet de invloed van de Christelijke theologie), maar niemand dacht eraan deze mythe uit te werken.

Zakopera

Er werd weinig gedaan aan muziek. Theo's toen begonnen verzameling voorwerpen, vervaardigd onder andere cultuuromstandigheden dan de Europeo-Amerikaanse (die men toen ethnografica noemde), bevatte enige trommen, waarop wel eens iemand sloeg en ik geloof dat ik er ook kennis maakte met het Afrikaanse instrument dat o.a. *sansa* genoemd wordt. Theo schreef eens een lied dat begon:

> een bezemsteel ter kerke ging
> mirabile dictu
> (*De Schone Zakdoek*, 1981 pp. 97-98)

dat spontaan een elementaire en repetitieve melodie ontving. Hij maakte ook eens een ballade, te zingen op de melodie van de *moritat van Mackie Messer*, die toen nog niet zo bekend was als nu. In de derde jaargang van het nu al meermalen genoemde tijdschrift ‘verscheen’ ‘Der Mörder, eine Taschenoper’. (*De Schone Zakdoek*, 1981, pp.138-139) De titelheld wenst zijn halfbroer Stübelratensohn te vermoorden wegens misdrijven tegen familieleden en enige buitenstaanders, maar ziet daar vanaf omdat het aanstaande slachtoffer verwacht naar de hemel te gaan, wat de moordenaar hem niet gunt. Het opera-achtige eraan was voornamelijk de Duitse taal. Pas na de bevrijding, toen ik weer een piano binnen bereik had, wilde ik muziek op die tekst gaan maken. Dit klinkt eenvoudig, en het was ook niet mijn eerste poging tot componeren, maar mijn muzikale opleiding was beperkt tot enige jaren pianoles. Buitendien kreeg ik last van een onbenullig, maar reëel psychisch verschijnsel: hoewel ik tijdens de bezetting rustig bijv. Thomas Mann of Christian Morgenstern las, begon ik me enige jaren na de bevrijding onbehaaglijk te voelen bij het horen en/of zien van de Duitse taal. Zo belandden er enige vellen met muzieknoten op de stapel ‘onaffe zaken’. Ik wens iedereen toe dat haar of zijn stapel kleiner is dan de mijne. Daar bleven ze tot aan het ‘revival’.

> ‘*Er moeten altijd een paar mensen zijn zonder heilige huisjes die bij een ander de ruiten kunnen ingooien zonder wraak te duchten, omdat ze zelf geen glazen om in te smijten hebben.*’
> (Theo van Baaren)

In 1981 verscheen bij Meulenhoff *De Schone Zakdoek*. Selectie door C. Buddingh', Gertrude Pape en Theo van Baaren. Helaas nog een bloemlezing. Er kwam een radioprogramma van de KRO met in de studio Gertrude, Theo en enige medewerkers. Het bleef niet bij deze ene uitzending, en het was een genot het gelach van redacteuren en medewerkers te horen als interviewers *De Schone Zakdoek* au serieux namen.

Een minder direct gevolg was enige opschudding onder sommige journalisten en ander half ontwikkelden, die altijd beweren dat Nederland het achterlijkste land ter wereld is. Men had namelijk besloten dat vóór 1950 niemand in Nederland gehoord had van surrealisme, dadaïsme en meer van dergelijke vooroorlogse preoccupaties.

Nu bleken de medewerkers van *De Schone Zakdoek* trefwoorden uit deze richtingen achteloos uit hun mouwen te hebben geschud in de jaren '40. Zij waren dus voorlopers!

Wraakgezang in walstempo

In deze bewogen dagen dacht ik weer aan het operaatje. Ik maakte het in betrekkelijk korte tijd af en merkte later dat er een stijlbreuk tussen de eerste en de tweede helft ervan was. In het begin zijn er stemmingmakerige instrumentale (piano)passages tussen de gezongen delen; later zijn die geslonken tot overgangen, al dan niet met modulatie.

Toen dit alles op papier stond was ons blad geen hot item meer voor de KRO, maar in 1985 wilde de VPRO wel muziekjes van mij uitzenden en tot mijn grote tevredenheid was Guus Janssen bereid de pianopartijen te spelen. Ook de 12 minuten *Mörder* passeerden de revue. Sophie van Lier, sopraan, verenigde in zich zelf het koor van voorbijgangers, het koor van kellners en het koor van barmeisjes. (*Der Mörder* is in opzet geen lange, maar wel een brede opera). Tenor Tabe Bas was het slachtoffer, L.Th. Lehmann, amateur-bariton, was de moordenaar en Guus Janssen het orkest.

Wat de muziek betreft, deze is voor een groot deel pastiche: 19e eeuwse ‘lichte muziek’ (wals, polka, habanera), een ‘zigeunerstrijkjes’-deun, boogie-woogie, een barok-aria en een ‘Wagneriek’ fragment. Men vindt er ook citaten in: ‘For he's a jolly good fellow’ als begeleidingsfiguur onder een reeks beschuldigingen, ‘Dies irae’ ditto onder het wraakgezang in walstempo van de barmeisjes, de grote tertsenkreet van de walküren uit *Die Walküre* en een melodie uit een pianostuk van Liszt, getiteld *Saint François de Paul marchant sur les flots*. Na de radiouitvoering zijn er tot 1990 vier zichtbare voorstellingen van de zakopera gegeven.

Nu kan men vragen, wat was de samenwerking met Theo van Baaren? Het antwoord is: Nonexistent. Hij zat in Groningen en ik in Amsterdam. Maar toen mijn ‘werk’ voltooid was vertelde hij me iets merkwaardigs. Er was al een toonzetting van *Der Mörder*, door Chris Verhoog, directeur van het Gronings conservatorium. En er was een leerlingenuitvoering ervan gegeven, à grand spectacle, met orkest, koor, decors en kostuums.

Helaas was deze opvoering eenmalig. Theo had er foto's van en de Groningse musicus Dick Lötscher bezorgder mij een ‘klavierauszug’, maar ja...

Gertrude noch Theo bestaan meer. Ik heb nog een tweede wens in *De Schone Zakdoek*-verband. Ik hoop dat degene(n), die nalatenschap beheert, of beheren, Gertrude's werk eruit zullen isoleren en uitgeven. Door de jaren heb ik de indruk behouden dat zij de talentvolste medewerker was van het ‘blad’.

Lammert Leertouwer
Theo van Baaren, fenomenoloog van de godsdienst

Het bericht van Theo van Baarens dood, begin mei 1989, droeg in de meeste Nederlandse dagbladen het opschrift 'door onze kunstredactie'. Dat was voor dit slechte nieuws het juiste kanaal, want de overledene was voor alles een kunstenaar, ook in zijn wetenschappelijk werk. Van Baaren deelde die karakteristiek met zijn collega en vriend Fokke Sierksma, hoogleraar in dezelfde discipline aan de Leidse Universiteit, door wiens dood in 1978 Nederland één van zijn beste essayisten verloor.

Het lijkt mij geen toeval, dat deze twee geleerde kunstenaars mogen worden beschouwd als de enige echte vernieuwers van de Nederlandse godsdienstwetenschap in de periode na de tweede wereldoorlog. Sierksma was een leerling, Van Baaren de opvolger van de man die nationaal zowel als internationaal de Nederlandse godsdienstwetenschap bijna een halve eeuw lang had beheerst: Gerardus Van der Leeuw. Ook hij had een neus voor 'de geur van hoger honing' - hij was waarschijnlijk de eerste en zeker de laatste Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, door wie kunstenaars zich enigermate begrepen voelden. Van der Leeuw was in staat een solopartij in een Bachoratorium te zingen, zijn *Wegen en Grenzen tussen religie en kunst* (2e druk 1948) getuigt van een brede, zij het eigenzinnige vertrouwdheid met de kunsten en een origineel inzicht in de betekenis daarvan voor de cultuur. Als prediker en liturg was hij een podiumkunstenaar bij de gratie Gods. Maar zijn kunstenaarsschap was - ook naar zijn eigen inschatting - toch niet meer dan een aspect van de rol, die hem op het lijf geschreven en in zijn ziel ingebrand was: die van theoloog.

Anti-theoloog

Sierksma en Van Baaren waren anti-theologen en dat, omdat zij kunstenaars waren: zij konden het niet verdragen dat de religie, de omstuimigste vorm van verbeeldingskracht die de mensheid heeft voortgebracht, aan banden zou worden gelegd in de dwangbuis der godgeleerden. Terwijl Fokke Sierksma een leven lang polemisch in de weer was tegen de theologie, die hem door zijn Friese voorgeslacht met de paplepel was ingegoten, liet Theo Van Baaren zich hoogst zelden provoceren tot een rechtstreekse confrontatie. Een uitzondering was de polemiek met Hendrik Kraemer over de verhouding van theologie en godsdienstwetenschap in de zestiger jaren - maar toen ging het dan ook om de vrijheid van zijn vak en bovendien was de tegenstander een theoloog, die zich voor de gelegenheid als godsdiensthistoricus had vermomd. Van Baaren liet merken, dat hij deze vermomming onacceptabel vond en toen de vijandelijkheden echt moesten beginnen, ruimde hij graag het veld voor zijn militante collega Sierksma, die het vaandel 'Freedom from theology' met graagte van hem overnam. Voor het overige was een dominee in de ogen van Van Baaren, net als een sjamaan, het offeren van vingerkootjes of ceremoniële vrouwenruil, een verschijnsel uit de wereld der religie en het was zijn taak, zulke verschijnselen te bestuderen, niet om ze te bestrijden zoals Don Quichote de windmolens. Zijn houding kan worden samengevat in het aforisme, dat hij onder het pseudoniem Peter Bar in

1982 in het *Hollands Maandblad* liet afdrukken: ‘Desnoods ben ik nog bereid God ernstig te nemen, maar de theologen ernstig nemen, dat lukt mij niet’.

Relativist?

De vergelijkende godsdienstwetenschap is geboren in de kraamkamer van de godgeleerdheid en nog steeds wordt zij hoofdzakelijk beoefend binnen de muren van de theologische faculteit. Zowel Sierksma als Van Baaren moesten theologie studeren om toegang te

krijgen tot het veld van onderzoek, dat zij wilden bewerken; om met dat werk een boterham te verdienen moesten zij terugkeren naar het theologisch nest, dat hen al snel als koekoeksjongen identificeerde. Van Baaren werd in 1951 te Groningen benoemd, omdat men huiverig was voor de openlijke atheïst Sierksma en van Van Baaren nog niet zoveel meer wist, dan dat hij afkomstig was uit het vrome Utrecht en daar blijkbaar niet door de mand was gevallen. Sierksma moest wachten tot het midden van de zeventiger jaren, tot men te Leiden echt niet meer om hem heen kon. Van Baaren schreef in ijltempo een proefschrift (*Voorstellingen van openbaring, phaenomenologisch beschouwd*, 1951) en meldde bij gelegenheid van zijn eerste college te Groningen met de tamelijk onthutsende mededeling 'Dames en heren, ik zal het U maar direct zeggen, ik ben een door de psychologie bedorven relativist'.

Met alle respect - achteraf moet men vaststellen, dat die mededeling niet helemaal klopte. In feite gaf Van Baaren daarmee immers het visitekaartje van Fokke Sierksma af, want die was bij Van der Leeuw gepromoveerd op een proefschrift, waarin hij nadrukkelijk pleitte voor de introductie van de complexe psychologie in de godsdienstwetenschap (*Freud, Jung en de religie*, 1951). Later zou hij die psychologie demonstreren in nagenoeg elk boek of artikel en haar gebruiken in het meesterwerk, waarmee hij zijn naam als vernieuwer van de godsdienstwetenschap definitief vestigde - en in één moeite door zijn reputatie bij de theologen definitief verspeelde, *(De Religieuze Projectie*, 1956). Van Baaren daarentegen bleef voorlopig een fenomenoloog van de oude stempel, zij het niet zonder kritiek op zijn voorgangers. In zijn oratie *Geruststellingsriten, een bijdrage tot de critiek op de gangbare opvattingen over magie* (1951) wijst hij weliswaar op de mogelijkheid, zogenaamde magische praktijken eerder op hun psychisch dan op hun materieel effect te beoordelen, maar in zijn eerste boek, een bewerking van zijn dissertatie voor een groter publiek (*Uit de wereld der religie*, 1956) is van de invloed van de psychologie niet veel meer te bespeuren. Daar toont Van Baaren zich als historicus en etnoloog - hij laat zien, hoe een onbevangen waarneming van historische feiten in hun culturele contekst tot een verrassend nieuwe kijk kan leiden op bekend geachte verschijnselen.

> '*Elia werd door de raven gespijzigd. Hij wordt nog steeds geëerd als een groot profeet, maar de raven staan nog steeds bekend als dieven.*'
> (Theo van Baaren)

Feitenkennis

De aanval op de klassieke fenomenologie van de godsdienst, die in wezen een vorm van apologetiek was en die daarom de religie als object van wetenschap minstens zozeer verhult als aan het licht brengt, verliep bij Van Baaren niet, zoals bij Sierksma, door een rechtstreekse confrontatie met een andere discipline, de psychologie, maar via de omweg van de zorgvuldig bijeengesprokkelde feiten. Van Baaren heeft op zijn leerlingen een onuitwisbare invloed gehad juist door die schijnbaar moeiteloze beheersing van het onafzienbaar omvangrijke feitenmateriaal, dat de

godsdienstgeschiedenis oplevert. Hij was op dat punt door niemand van ons te verslaan en hoewel hij als leermeester het liefst schitterde

door afwezigheid, had zijn feitenkennis een direct pedagogisch effect: wij leerden, dat bevlogen ideeën over het verschijnsel godsdienst het gezonde verstand niet zelden verduisteren, terwijl elk goed gedocumenteerd feit daar juist een vruchtbaar beroep op doet. Om sentimentaliteit te voorkomen moet ik hier vermelden, dat de eerste jaargang Groninger studenten onder Van Baaren niet bepaald dankbaar was voor die kuur, toen hij ons wekenlang doorzaagde over de namen van oud-Egyptische gouwen en de daarmee verbonden symbolen. Het was die feitenkennis, die hem er tenslotte toe bracht, de klassieke godsdienstfenomenologie met haar apologetisch-theologische en op intuïtie gebaseerde methode een dodelijke slag toe te brengen. Dat gebeurde met een betrekkelijk kort artikel in een vrijwel alleen door theologen gelezen periodiek, waarvan de titel tegelijk een programma inhoudt: 'De ethnologische basis van de phaenomenologie van G, van der Leeuw', *Nederlands Theologisch Tijdschrift, 1956-'57.* Hij toonde daarin aan dat de empirische basis van de phaenomenologie niet deugde en niet kon deugen, omdat deze methode de feiten selectief behandelde en te subjectief interpreteerde; zij kon als religie slechts waarnemen wat zich, bezien vanuit de godsdienstigculturele optiek van de onderzoeker, als zodanig vertoonde. Zo leidde deze methode tot resultaten, die wetenschappelijk noch te verifiëren, noch te weerleggen waren.

Strategische voltreffer

Hoewel Van Baaren Egyptisch en Koptisch beheerste, daarom dus rechtstreeks toegang had tot de antieke bronnen en ook over de gegevens uit andere godsdiensten van de oudheid zelfstandig kon oordelen, was zijn voornaamste gevechtsterrein dat van de godsdiensten der schriftloze volken - een term, die hij in navolging van A.A. Gerbrands invoerde als vervanger van het met westerse racistische vooroordelen beladen woord 'primitief'.

Het was zijn liefde voor de kunst van schriftloze culturen, die hem op dit spoor zette. Bij het werk aan zijn verzameling ethnografica en later bij de inrichting van het door hem op basis daarvan gestichte Volkenkundig Museum Gerardus Van der Leeuw, toonde hij weer zijn aandacht voor tastbare feiten. Geen pijlpuntje of goudgewichtje was te nietig, om door hem letterlijk ter hand genomen, van alle kanten bekeken, besnuffeld en ondervraagd te worden - een grondige werkwijze, die zijn medewerkers bij het Instituut voor Godsdiensthistorische Beelddocumentatie soms tot lichte wanhoop kon brengen, omdat de doorgaans slordige documentatie in de literatuur over dit onderwerp een iconografische beschrijving volgens zijn maatstaven danig in de weg stond.

De keuze van dit gebied was echter niet alleen een kwestie van door de kunst gewekte voorkeur, maar tevens een strategische voltreffer. Want in het voetspoor van de gedachtengang, die in het artikel, waarin met de grote Van der Leeuw werd afgerekend, Theo Van Baarens latere werk bepaalde, werd het hoe langer hoe duidelijker, dat juist de godsdiensten van schriftloze volken de onvrijwillige toeleveraars waren geweest van de stereotype theorieën, die de godsdienstfenomenologie op het verschijnsel godsdienst als zodanig had geprojecteerd. De neerslag van dat inzicht is te vinden in zijn nog steeds veelgebruikte

inleiding tot het vak (Th.P. Van Baaren en L. Leertouwer, *Doolhof der Goden*, 2e druk, 1980), maar vooral in zijn hoofdwerk, dat toen de Duitse vertaling in 1964 was verschenen, vooral Van Baarens internationale reputatie vestigde (*Wij Mensen, Religie en Wereldbeschouwing bij schriftloze volken*, 1960). Bij zijn aantreden in Groningen had hij al gesproken over de godsdiensthistorische rommelzolder, die eerst moest worden opgeruimd, voordat zij kon worden schoongemaakt en opnieuw ingericht. Die taak verrichtte hij met *Wij Mensen*. Aan het einde van het opruimkarwei blijken de godsdiensten van schriftloze volken noch het rariteitenkabinet van de religie, noch de romantische expressie van een in het westen verloren gegane 'eenheid des levens' (Van der Leeuw), maar uitingen van tijdgenoten, die in een andere socio-culturele contekst hun verbeeldingskracht oefenen op een 'treiterig zwijgend heelal' (Sierksma).

Met andere woorden, bij Van Baaren houden de godsdiensten van schriftloze volken ons een spiegel voor, waarin de religie zich vertoont als een vorm van surrealisme: overschrijding van de grenzen van wat met het blote oog als

werkelijkheid wordt waargenomen. Riten verrichten symbolisch het onmogelijke, mythen legitimeren niet zozeer het bestaande, maar brengen juist de barsten en scheuren in de menselijke cultuur in beeld. De religie is de voorhof van de dichtkunst: zij herschept de werkelijkheid in een reeks van collages, die des te geloofwaardiger zijn, naarmate zij de absurditeit van het bestaan scherper profileren.

> '*In de vijftiende eeuw schreef Alain Chartier over de armen en de rijken: "Ils vivent de moi et je meurs pour eux." Is er sindsdien zoveel veranderd?*'
>
> (Theo van Baaren)

Offer

Daarmee wordt het domein van de aesthetica principieel overschreden. Dat blijkt ook uit *Wij mensen*, omdat het laatste hoofdstuk daarvan het terrein van de wetenschap verlaat en overgaat in een pleidooi voor de eenheid van het menselijk geslacht. Op hetzelfde moment slaat de lucideit van de betoogtrant om in onbeholpenheid - geen wonder, want dichters kunnen niet preken en wetenschapsbeoefenaars behoren het niet te doen.

In het fenomenologisch oeuvre van Theo Van Baaren heb ik maar één andere plaats kunnen vinden, waar de wetenschapsman openlijk plaats maakt voor de humanist. Dat is in zijn boekje over *Het Offer* (1972) waar hij, eveneens aan het slot, het verhaal over het offer van Abraham uit Genesis kolomsgewijs plaatst naast dat over een modern laboratorium-experiment, waaruit blijkt, dat mensen bereid zijn elkaar naar het leven te staan, zolang zij niet twijfelen aan de autoriteit, die hen dat opdraagt.

Hier moet men de preek tussen de regels door lezen, maar zij is er niet minder duidelijk om: *Kadaverdisziplin* levert hier de term van vergelijking. Aan het slot van *Wij Mensen* staat de racistische anthropologische wetenschap in de beklaagdenbank, in de epiloog van *Het Offer* voegt de op blinde gezagsaanvaarding gebaseerde godsdienst zich daarbij. Het is de enige keer, dat wij Van Baaren een theoloog - de schrijver van Genesis - in strijd met zijn voornemens ernstig zien nemen. Het gaat hem blijkbaar niet goed af, want het lijkt hem te zijn ontgaan dat het verhaal juist als een pleidooi tegen het mensenoffer wil worden gelezen.

Tussenfase

Van der Leeuw noemde de godsdienstfenomenologie een 'Wachebietjie' - een intermediaire wetenschap, die het mogelijk maakt godsdienst te begrijpen zonder er direct een waardeoordeel over uit te spreken. Dat laatste kwam, meende hij, alleen aan de theologie toe. Men kan zich afvragen, wat er bij Van Baaren na de fenomenologie komt. Op grond van de beide eerdergenoemde uitschieters zou dat een strijdbaar humanisme kunnen zijn, in overeenstemming met de linkse politieke

voorkeur - als dat woord hier op zijn plaats is - van de auteur. Maar juist omdat het hier uitschieters betreft, lijkt mij die conclusie niet juist. Ik houd het erop, dat de godsdienstfenomenologie voor

hem een tussenfase was tussen kunst en kunst. Biografisch klopt dat in elk geval: de fenomenoloog Van Baaren trad in de voetsporen van de redacteur van het tijdschrift *De Schone Zakdoek*. Na zijn terugtreden als hoogleraar heeft hij - in tegenstelling tot de meeste van zijn collega's - de fenomenologie radicaal de rug toegekeerd en er geen letter meer over geschreven. Toen werd hij weer uitsluitend dichter en essayist en auteur van een boek over de symboliek bij Jeroen Bosch, dat hij niet heeft kunnen voltooien.

Maar ook de structuur van het fenomenologisch werk wijst in die richting. Van Baaren bleef in zoverre fenomenoloog, dat zijn interesse vooral uitging naar religie als expressie, veel minder naar religie als sociaal verschijnsel of als gedragsregulerend systeem. Toen hij als terloops de wortels van de klassieke fenomenologie had afgesneden, liet hij zich door zijn leerlingen overhalen, om de Groninger Werkgroep voor de Grondslagen en Methoden van de Godsdienstwetenschap aan te voeren, die moest nagaan, welk methodisch bouwsel de ingestorte fenomenologie zou kunnen vervangen. Aan de werkzaamheden daarvan, die ook internationaal sterk de aandacht trokken, heeft hij een stevige bijdrage geleverd - maar zijn artikel ‘Science of Religion as a Systematic Discipline’ (1972), hoe helder en stimulerend ook, laat toch zien, dat het methodologische werk niet echt zijn hart had. Toen hem in 1987 een Leids proefschrift, waarin één van zijn lucide ideeën over de classificatie van religieuze verschijnselen was uitgewerkt (J.A.M. Snoek, *Initiations*, 1987), ter beoordeling werd voorgelegd, was hij vol lof over het verrichte monnikenwerk, maar voegde daaraan toe ‘één zo'n boek lijkt mij wel genoeg’. Een dichter kan zich wel voor de poëtologie interesseren, maar dan in het voorbijgaan, tussen twee worstelingen met de feiten, de woorden, in.

> ‘*Heilige ernst wordt gemakkelijk dodelijke ernst - in de letterlijke zin.*’
> (Theo van Baaren)

Weerbarstig

De feiten - dat waren voor Van Baaren, in de laatste jaren van zijn hoogleraarschap, vooral de voorwerpen uit ‘zijn’ museum. Als initiatiefnemer en hoofdredacteur van *Iconography of Religions* (vanaf 1970), een ambitieuze onderneming die aan een eenzijdig op teksten gerichte godsdienstwetenschap betrouwbaar materiaal wil verschaffen over de beeldtradities van de religies, wist hij maar al te goed, dat het beeld zich jegens zijn interpreten nog veel weerbarstiger kan gedragen dan zelfs de lastigste tekst. De laatste is immers per definitie een product van geletterden en bergt een tendens tot rationele ordening in zich, die bij het beeld kan ontbreken, zonder dat afbreuk hoeft te worden gedaan aan het expressieve karakter daarvan.

Het was, meen ik, juist deze redundantie van het beeld, die Van Baaren aantrok. Dat wil niet zeggen, dat hij zich in de omgang met beelden minder accuratesse veroorloofde dan bij andere religieuze verschijnselen - dat blijkt wel uit zijn even nuchtere als grondige *Korwars and Korwar Style* (1968), waarin hij een type vooroudeerbeeld uit West-Irian ordende naar stijlkenmerken en verband legde tussen

de vorm van de korwar en de voorstellingen omtrent voorouders, die met dit cultusvoorwerp verbonden zijn. Het voorwoord van dat boek bevat een voor de auteur typerende uitspraak. Van Baar-

en was een typische ‘armchair anthropologist’ - van de door hem met zoveel akribie en liefde beschreven schriftloze volken heeft hij er nooit ook maar één bezocht. Hij was zich de risico's daarvan wel bewust en het maakte in zijn interpretaties voorzichtig. Maar als het om beelden ging, lag dat anders. Daarom schreef hij aan het begin van het korwarboek bescheiden neer, dat zijn onderzoek zich in hoofdzaak had beperkt tot de korwars, die hij persoonlijk had kunnen zien *en in handen had gehouden*. Uit foto's en beschrijvingen, zo meende hij, kan men immers niet tot een beslissing komen over kleine details, die niettemin voor de classificatie van doorslaggevende betekenis kunnen zijn.

Juist in de studie van kleine details toont het beeld immers zijn veelheid aan betekenissen, zijn redundantie. In het beeld wordt de verbeeldingskracht, die eraan ten grondslag ligt, niet getemd of versmald, maar juist ontplooid. Daarom is het beeld één van de sterkste expressiemiddelen van de religie, de functie van cultuur, waarin het surrealisme niet een stroming is, maar een beginsel.

Als men zich erover verwonderen kan, dat Theo Van Baaren zich niet onttrokken heeft aan de fenomenologie als methode en zo willens nillens de theologie heeft gediend - niet alleen zijn studenten, maar ook de theologie als zodanig, die zonder godsdienstwetenschap tot obscurantisme is veroordeeld - dan kan die verwondering niet worden wegverklaard door erop te wijzen, dat hij nu eenmaal van verhuizen buiten adem raakte en dat een kunstenaar overal kan werken, waar men hem een redelijk atelier aanbiedt. Hij had tenslotte ook Egyptoloog kunnen blijven en zich zodoende kunnen ontslaan van de lastige vraag, die de vergelijkende godsdienstwetenschap blijft bezighouden: wat religie als functie van cultuur precies is.

Ik hoor hem vragen: welke religie? Of liever nog: welk religieus verschijnsel precies? Want de doolhof der goden was voor hem geen vrijblijvende wandelroute. Men kan erin verdwalen - en de enige uitgang, voor wie haar vinden kan, leidt naar de kunst. Daar hield hij het bij - en mocht alsnog blijken, dat zij naar god leidde, dan was er nog tijd genoeg, om die ernstig te nemen. Een mysticus en een kunstenaar kunnen voorbarige beslissingen daaromtrent beter aan de theologen overlaten. Wie Van Baarens fenomenologie en de betekenis daarvan voor de godsdienstwetenschap wil begrijpen, moet dus ook zijn gedichten lezen.

Yme Kuiper en Gerrit Jan Zwier

Wij zitten altijd aan de kant waar de slagen vallen

Theo van Baaren en de culturele antropologie

In zijn roman *Onder professoren* geeft W.F. Hermans levendige beschrijvingen van de 'dorpsuniversiteit van Paterswolde'. Het volgende fragment is een deel van een dialoog tussen de hoogleraren Ballingh en Ongering waarin sprake is van de theologische faculteit en van hun daar werkzame collega Stavinga:

> 'Ze hebben nu pas weer een schitterende collectie antieke brilmonturen aangeschaft en een half jaar geleden kregen ze die peperdure verzameling oude strijkijzers. In één woord magnifiek. En wat ze verder niet allemaal verzamelen, je kijkt je ogen uit: Egyptische mummie's, opgezette Maori's, boemerangs natuurlijk, peniskokers, totempalen, papoeahuizen, nee, je weet niet wat je ziet...'
> 'Je weet toch dat Stavinga, die jaren geleden in zijn eigen salonnetje de grondslag gelegd heeft van de hele zaak, nog nooit uit deze provincie vandaan geweest was? Nog nooit!' 'Overdrijf je niet een beetje?'
> 'Nog nooit, ik zweer het je, ik heb hem heel goed gekend. Een schat van een man, maar hij had nog nooit van zijn leven een piramide, Maori, eskimo, papoea of zelfs maar de Sint Bavo-kerk in Haarlem gezien. Die heeft dat allemaal op de rommelmarkt verzameld en per correspondentie. Die was zelfs nog nooit in een strijkerij geweest.'

Bij de verschijning van de roman herkenden ingewijden in de figuur van Stavinga onmiddellijk de godsdiensthistoricus Theo van Baaren, en groot verzamelaar van primitieve kunst. Zijn collectie bevindt zich thans in het Groningse Volkenkundig Museum Gerardus van der Leeuw. Toen wij Van Baaren eens met deze passage confronteerden, barstte hij in lachen uit: 'Hihihi, wat ik zo leuk vind aan die scène is dat iemand die zelf een collectie oude schrijfmachines heeft de spot drijft met een persoon die oude brillen verzamelt.'

Het is overigens waar dat Van Baaren zelf nooit naar verre oorden is geweest om etnografica te verzamelen. Zijn kennis ervan ontleende hij aan literatuur. Zelf betreurde hij het in hoge mate dat hij nooit echt antropologisch veldwerk heeft kunnen verrichten.

Theoloog en encyclopedist

Zijn interesse voor primitieve kunst was tweeledig: zij schonk hem esthetische bevrediging en zij leverde een bijdrage aan godsdiensthistorische inzichten. Wat dat laatste betreft, Van Baaren had een zeer brede belangstelling. Alle godsdiensten hadden zijn interesse, en niet in het minst de bizarre, exotische en expressieve kanten ervan. Qua opleiding was hij theoloog, qua instelling encyclopedist. Hij publiceerde op het terrein van de godsdienstgeschiedenis, de egyptologie, de kunst van schriftloze volkeren, de kunstgeschiedenis en de vergelijkende godsdienstwetenschap; als we ons eens een lelijk germanisme mogen veroorloven, dan zouden hem een

cultuurwetenschapper willen noemen. In de collegezaal wees hij er graag op dat godsdienst en kunst algemene begeleidingsverschijnselen van menselijke cultuur zijn. De gedachte dat de mens essentieel godsdienstig zou zijn wees hij echter af. Wel beantwoordt religie, zo meende hij, aan bepaalde behoeften. Zonder godsdienst voelen velen zich ongelukkig; immers onze menselijke mogelijkheden tot kennis zijn beperkt. Voor Van Baaren hoefde een beoefenaar van de godsdienstwetenschap niet gelovig te zijn. Een kunsthistoricus, zo stelde hij eens, hoeft per slot van rekening niet zo goed te kunnen schilderen als de kunstenaar die hij bestudeert. Het liefst typeerde Van Baaren zichzelf als

agnosticus, dat wil zeggen als iemand die de zekerheden van zowel de gelovige als de atheïst mist.

Heksen

Het moet september 1971 zijn geweest dat we als studenten in de culturele antropologie voor het eerst college liepen bij Van Baaren. Het onderwerp luidde 'heksen en tovenaars in Europa en Afrika'. Met zijn boeiende verhalen en markante gestalte, stem en lach wist juist deze niet-antropoloog de antropologie aanschouwelijk te maken en ons te overtuigen van de juistheid van onze studiekeuze. Van hem hoorden we voor het eerst over het onderzoek van de Britse antropoloog Evans-Pritchard naar de heksen, 'witchdoctors' en orakels bij de Soedanese Azande en over dat van zijn collega Marwick bij de Cewa in Rhodesië.

Het werd Evans-Pritchard duidelijk dat wanneer je uitgaat van de idee dat onheil in het leven van een individu of groep niet alleen van toevallige, natuurlijke factoren afhankelijk is maar ook van menselijke boosaardigheid, dan het geloof in heksen en het elkaar beschuldigen van hekserij geenszins uitingen van 'primitief', onlogisch denken hoeven te zijn. Bij de Azande was hekserij in feite zo normaal dat zij mede de sociale verhoudingen in een gemeenschap reguleerde. Marwick lette er in zijn onderzoek precies op wie nu eigenlijk wie van hekserij beschuldigde. Daarbij deed hij de opmerkelijke vondst dat wanneer hij Cewa-mannen en -vrouwen in het algemeen vroeg of iets veroorzaakt was door hekserij, men steevast antwoordde dat zowel hekserij als vrouwen in het spel waren. Marwicks optelsom van individuele gevallen toonde echter aan dat mannen vaker dan vrouwen van hekserij werden beschuldigd en dat hekserij lang niet altijd als verklaring van een nare gebeurtenis fungeerde.

Dit soort paradoxen en puzzels boeiden Van Baaren in hoge mate. Zelf maakte hij eens de laconieke opmerking dat wanneer hij op zijn hoofd werd geslagen, het hem weinig uitmaakte of de oorzaak ervan nu aan het toeval moest worden toegeschreven of aan een lelijke kwaaie god. Zijn hoofd zou daar niet beter van worden: 'Wij zitten altijd aan de kant waar de slagen vallen.'

Op het genoemde college werden we ook geattendeerd op de thans klassiek te noemen studie van de historicus Keith Thomas over volksgeloof in het Engeland van de 16de en 17de eeuw - onlangs in het Nederlands vertaald onder de titel *De ondergang van de magische wereld*.

> '*Het gezicht dat iemand van zijn ouders erft is minder belangrijk dat wat hij er zelf van maakt.*'
> (Theo van Baaren)

Geruststellingsrite

Al bij de aanvaarding van zijn leerstoel in de geschiedenis der godsdiensten, in 1952, hield Van Baaren een oratie over een typisch cultureel-antropologisch onderwerp. Uitgaande van de ideeën van antropologen bekritiseerde hij vele toen gangbare opvattingen over magie. Verder werkte hij een idee van de antropoloog J. van Baal nader uit en muntte daarvoor de term ‘geruststellingsrite’.

Een door Van Baaren zelf gebruikt voorbeeld is het volgende. Bij de Kiwai Papoea's, die aan de monding van de Fly-rivier in het huidige

Papua New Guinea wonen, vinden we een eigenaardige rite. ‘In de nacht voordat men op een krijgstocht uitgaat, moeten de hoofdlieden met hun vrouw geslachtsgemeenschap uitoefenen. Wanneer hun mannelijke kracht groot blijkt te zijn, betekent dit, dat de krijgstocht zal slagen. Het geruststellende element van dit gebruik ligt voor de hand. Het moreel, zowel van de hoofdlieden zelf als van de door hen aangevoerde krijgers, zal bij gunstige uitkomst belangrijk stijgen.’

In het werk van Van Baaren komt men veel van dergelijke etnografische ‘verhaaltjes’ tegen. De stamsamenlevingen op Nieuw-Guinea hadden daarbij zijn voorkeur. Zijn bekende, in vele talen verschenen, *Wij mensen. Religie en wereldbeschouwing bij schriftloze volken* (1960), is au fond een synthese van cultureel-antropologische inzichten. Ook zijn geruchtmakende aanval op zijn voorganger, de theoloog en godsdienstfenomenoloog Gerardus van der Leeuw, over diens ideeën inzake primitieve godsdienst en mentaliteit, berustte op modern-antropologische inzichten.

Ontmythologisering

Met de verworvenheden van de culturele antropologie wilde Van Baaren de Nederlandse godsdienstwetenschap nieuw leven inblazen.

‘Er is een groeiend besef’, zo schreef hij, ‘van de culturele en sociale verwevenheid van alle godsdienst (...) De veranderde opvattingen betreffende de culturen der schriftloze volken hebben een geheel ander beeld van de primitieve religies voortgebracht.’ Van Baaren wijst daarna op de volgende punten:

> Zogenaamde heilige dieren, planten etc. zijn een kwestie van symboolvorming. In vrijwel alle gevallen waarin onze kennis voldoende is, blijkt er ook een adequate verklaring voor te zijn zonder mystiek of wat ook te hulp te roepen. Het denkkarakter van de primitieve godsdiensten is vaak onderschat, en vooral ook het veelal rationele karakter van dit denken. De verbinding van taboe met de mana-voorstellingen is eveneens een vergissing geweest. Taboe hangt samen met voorstellingen van ethiek en wereldorde en we kunnen beter spreken over verbodsbepalingen e.d. Het is ook niet waar dat taboe-overtredingen automatisch bestraft worden, er zijn slechts enkele gevallen waarin het zo kan lijken. Zondebesef is cultureel gebonden, ook het onze, maar als zodanig niet het prerogatief van een of enkele godsdiensten. Het cultureel gebonden zijn van het zondebesef heeft tot gevolg, dat bij veranderingen van cultuur ook het besef van wat zonde is verandert. Het bewijs daarvan levert onze eigen contemporaine cultuur. Het is niet waar dat in de primitieve wereld de mensen menen de wereld te kunnen manipuleren door ingrepen in eigen lichaam. De in dit verband en ook overigens vroeger wel gemaakte vergelijkingen tussen primitieven en kinderen of krankzinnigen zijn gevaarlijke dwaalwegen. De primitieve culturen zijn niet religieuzer dan wij zijn en het is dan ook onjuist te menen, dat secularisatie alleen een modernwesters verschijnsel zou zijn, het komt evengoed voor in primitieve

> culturen. Primitieve culturen zijn als zodanig niet collectiever dan de onze; naast culturen met een zeer grote mate van conformisme, staan andere die eerder extreem individualistisch zijn, maar ook in de eerste groep is ruimte voor persoonlijke deviatie van verschillende aard zolang deze het bestaan van de gemeenschap niet ernstig in gevaar brengt.

Tenslotte wijst Van Baaren er in dit verband nog op dat primitieven slechts bij uitzondering aannemen dat het ritueel dwingend of automatisch werkt:

> Zo kunnen wij een ritueel alleen goed begrijpen, indien wij het tevens beschouwen als een vorm van communicatie binnen de gemeenschap en de vormen van het ritueel worden bepaald door de sociale structuur, vandaar dat verandering daarvan noodzakelijk leidt tot wijzigingen in het ritueel. De voorkeur voor ritualistische of anti-ritualistische vormen van godsdienst is daar eveneens grotendeels van afhankelijk en mag dus niet als een ethische graadmeter van godsdiensten worden gehanteerd.

Wij citeren nogal uitvoerig om de lezer een indruk te geven van de stijl van Van Baarens wetenschapsbeoefening. Deze werd gekarakteriseerd door ontmythologisering en relativering; een nuchtere en rationele visie op godsdienstige praktijken en denkbeelden was de zijne. Juist deze eigenschappen stelden hem in staat om ook voor een groot publiek de wereld van de primitieve mens en zijn kunst, de oud-Egyptische religie en de grote Aziatische godsdiensten begrijpelijk te maken.

> '*De weer-en-windwolf heeft hem in zijn strot gebeten en sindsdien loopt hij op vier poten, blaft en zit op voor een vriendelijk woord.*'
> (Theo van Baaren)

Veldwerk

Met zijn vriend en collega Fokke Sierksma, godsdiensthistoricus aan de universiteit van Leiden, deelde Van Baaren de interesse in schriftloze culturen. Beiden waren van mening dat de godsdienstwetenschap veel baat zou hebben bij cultureel-antropologische kennis. Maar niet alleen kennis van cultuur, ook die van natuur achtten zij onmisbaar voor hun vak. Tegen zijn studenten zei Van Baaren dikwijls dat ze niet alleen de kerk maar ook de dierentuin regelmatig moesten bezoeken. Daarin leerde je namelijk een heleboel over godsdienstgeschiedenis. Een beest werd immers niet zomaar heilig verklaard of tot symbool verheven. Daar is een reden voor en soms viel die reden al door eenvoudige observatie te achterhalen. Een simpel voorbeeld: van een vogel met een rode vlek bij de keel werd vaak verteld dat hij het vuur had gestolen. Waar het Van Baaren dan om ging, was de relatie tussen de betekenis van een dier in de godsdienst en het uiterlijk en het gedrag van dat dier.

Zowel Van Baaren als Sierksma volgden de ontwikkelingen in de ethologie op de voet. Overigens hadden beiden ook een passie voor het observeren van vogels in de vrije natuur. Zo bezien deed Van Baaren dus toch aan veldwerk.

In tegenstelling tot Sierksma, die de primitieve mens evenmin uit eigen aanschouwing kende, is Van Baaren nooit met de Nederlandse antropologische gemeenschap in aanvaring gekomen. Bekende antropologen als J. van Baal en A.J.F. Köbben lieten zich zeer kritisch, zo niet laatdunkend, over de antropologisch getinte publicaties van Sierksma uit. Behalve het gemis van veldwerkervaring, laakten zij Sierksma's preoccupatie met de psycho-analyse en de idee van godsdienst als menselijke projectie. Wat het laatste betreft, Van Baaren beschouwde de projectiegedachte als een interessante hypothese, maar achtte haar niet zaligmakend.

De tot voor kort gespannen relatie tussen godsdienstwetenschap en culturele antropologie heeft thans plaatsgemaakt voor toenadering. In de hedendaagse antropologie bestudeert men niet langer meer alleen 'primitieven' en is veldwerk niet meer de enige, 'echte' methode van het vak. En in de moderne godsdienstwetenschap kent men veel waarde toe aan het werk van antropologen als Clifford Geertz, Victor Turner, Mary Douglas en Melvin Spiro. Hun namen treft men dan ook aan in het latere werk van Van Baaren.

Omringd door raadsels

In het Groningen van de jaren vijftig behoorde naast Fokke Sierksma ook Willem Frede-

rik Hermans tot Van Baarens vriendenkring. Tot in zijn laatste levensjaren bleef Sierksma beducht voor de grimmige fysisch-geograaf en literator; in een themanummer van een literair tijdschrift, dat aan het werk van Hermans gewijd was, valt in een persoonlijk getinte bijdrage van Sierksma de volgende zinsnede op: ‘Als Hermans er geen bezwaar tegen heeft, dan zou ik hem mijn vriend willen noemen.’ Voor zover Hermans in zijn essayistische werk - met name in de bundel het *Sadistisch universum I* - over antropologische zaken schreef, maakte hij gebruik van publicaties van Van Baaren en Sierksma.

Toen wij Van Baaren destijds ter gelegenheid van zijn afscheid van de universiteit interviewden, en hem de eerder geciteerde passage uit *Onder professoren* voorlazen, las hij ons op zijn beurt een fragment voor uit het beste essay dat hij van Hermans kende. Het betrof ‘De nieuwe natuur’, opgenomen in de hiervoor genoemde bundel:

> De moderne cultuurmens is door een oneindig groter aantal raadsels omringd dan de primitieve, maar hij wordt er niet door geboeid. Hij probeert ze niet op te lossen. Hij weet meestal niet eens dat het raadsels zijn.
> Uitvinders en ontdekkers hebben een nieuwe wereld geschapen waar hij even weinig van afweet als de primitieve van de oorspronkelijke natuur; *een nieuwe natuur*! De cultuurmens begrijpt van de dingen om zich heen (zijn eigen dingen, zijn zelfgemaakte dingen) even weinig als de Trobriander van de voortplanting, of de Papoea van de bloedsomloop of het zonnestelsel...
> De cultuurmens weet niet hoe het mechanisme werkt waarmee hij het raampje van zijn auto op en neer schuift en niet hoe het veiligheidsslot van zijn buitendeur in elkaar zit. Een radiotoestel is voor hem het tegendeel van een klein kind: het laatste geeft hij een klap als het geluid maakt, het eerste als het geen geluid maakt.

Van Baaren zelf maakte een scherp onderscheid tussen zijn wetenschappelijke en artistieke bezigheden. Daarnaar gevraagd, vertelde hij ons dat hij als man van wetenschap een literaire schrijfstijl wilde vermijden. En als dichter hield hij zich verre van godsdiensthistorische onderwerpen. In het domein van de wetenschap liet Van Baaren zich dus leiden door de rede en het gezond verstand, in het domein van de kunst was hij onderhorig aan de verbeelding en het onbewuste.

Jan de Jong
Theo van Baaren over Jeroen Bosch

> '*Het is algemeen bekend dat het werk van Jeroen Bosch de onderzoekers vele raadsels opgeeft. Dit is een van de redenen waarom ik mij na mijn emeritaat op de studie ervan heb toegelegd.*'

Met deze woorden begint het eerste artikel van Theo van Baaren over Jeroen Bosch. Het werd gevolgd door zeven andere artikelen, die in verschillende tijdschriften zijn gepubliceerd. Alle dateren uit de periode van 1985 tot 1987 (zie de lijst van publicaties aan het einde van deze bijdrage).

Het werk van Jeroen Bosch, die woonde en werkte in Den Bosch vanaf ongeveer 1480 tot zijn dood in 1516, is ontsproten aan een grenzeloze fantasie: planten, dieren en mensen zijn met elkaar vergroeid tot de meest onwaarschijnlijke wezens, landschappen lijken het uit de hand gelopen resultaat van een reeks bizarre chemische experimenten en herkenbare voorwerpen hebben hun normale proporties verloren. Zelfs de meest gangbare onderwerpen als scènes uit het leven Christus en van heiligen zijn overwoekerd door deze wonderbaarlijke vruchten van Bosch' fantasie.

Zó volkomen nieuw en afwijkend van alle voorafgaande en gelijktijdige kunst lijkt het werk van Jeroen Bosch, dat het zelfs niet duidelijk is of zijn vreemde creaties nu een positieve of een negatieve betekenis hebben en hoe, tegen hun achtergrond, Christus en zijn heiligen te duiden zijn.

Was Jeroen Bosch een ketter, een lid van een geheim genootschap of een diep gelovig katholiek, die via zijn fantastische scheppingen het kwaad van de mensheid aan de kaak stelde?

Het antwoord op deze vraag is nog steeds een twistpunt van kunsthistorici en andere geleerden. Zelfs Erwin Panofsky, de grote kunsthistoricus-iconoloog van wie men had kunnen verwachten dat hij wel in staat was enig licht in de obscure wereld van Jeroen Bosch te brengen, deinsde terug toen hij aan het einde van zijn boek over vroeg-Nederlandse schilderkunst bij deze wonderlijke meester was aanbeland. Verontschuldigend citeerde hij vertwijfelde woorden van een zestiende eeuwse vertaler die niet meer wist wat hij met zijn tekst aan moest: 'This, too high for my wit,/ I prefer to omit.'

Van Baaren heeft zich vooral bezig gehouden met de manier van redeneren die ten grondslag ligt aan de verschillende interpretaties van het werk van Jeroen Bosch. Wat hij probeerde was 'een criterium te zoeken, dat deze subjectiviteit (i.e.: bij de interpretatie van het werk van Bosch) op zijn minst binnen zekere perken kan houden.'[1.] Daarbij zag hij zichzelf 'als godsdiensthistoricus/iconograaf die probeert achter de bedoelingen van het werk van Jeroen Bosch te komen en wien het verder lood-om-oud-ijzer is, of de meester een katholiek of een ketter was...'[2.] Hij had niet de pretentie nieuw materiaal aan te dragen, maar wilde 'met gebruikmaking van godsdiensthistorische methoden de in de kunstgeschiedenis voorgedragen meningen critisch onderzoeken.'[3.]

Beeldende fantasie

Theo van Baaren probeerde het werk van Jeroen Bosch onbevangen en zonder moreel oordeel te benaderen. Het ging hem erom welke betekenissen erachter schuilen, en of die nu wel of niet goed christelijk zijn of tot een andere ‘leer’ behoren, deed er voor hem niet toe. Herhaaldelijk betichtte hij P. Gerlach er dan ook van Jeroen Bosch ten koste van alles als een trouw zoon van de Kerk voor te stellen. Maar ook op anderen, die Bosch' werk tegen de nodige waarschijnlijkheid in als uiting van ketterse ideeën interpreteerden, leverde hij kritiek. Hij ging ervan uit, dat Bosch niet slaafs ideeën (van welke aard dan ook) in beelden omzette, maar zijn beeldende fantasie een belangrijke rol liet spelen:

> Elk verklaringsprincipe dat ertoe leidt, dat een groot kunstenaar van scheppende kracht en geestelijke rijkdom wordt beroofd moet met kracht worden afgewezen.[4.]

> '*Hoge doeleinden rechtvaardigen sommige middelen. De algemene uitspraak "Het doel heiligt de middelen" hoort thuis in de filosofie van de misdaad, zoals uit de praktische consequenties ervan ook duidelijk blijkt.*'
> (Theo van Baaren)

Ook foute observaties van Bosch' werk, waaraan vergaande conclusies zijn verbonden, en zwakke of onlogische redeneringen werden aan de kaak gesteld.

Het is opvallend dat Theo van Baaren zich vrijwel uitsluitend op detailkwesties heeft gericht. Alleen in het geval van de *Hooiwagen* te Madrid (er bevindt zich een versie in zowel het Prado als het Escoriaal) heeft hij iets over de betekenis van het werk als geheel gezegd.[5.] Daarnaast is het opvallend dat Van Baaren wel de zwakke punten in andermans interpretaties aanwees, maar zelf zich veelal van een mening onthield.

Wanneer hij, in de latere publicaties, zelf enige pogingen tot interpretatie onderneemt, zijn de resultaten mager. Ook hier beperkt hij zich tot detailzaken. Hij meent aan te kunnen tonen dat de rozenkrans (slechts in twee werken van Bosch voorkomend) en de zwaan (in maar vijf onbetwist eigenhandige werken aanwezig) niet *a priori* een positieve betekenis hoeven te hebben en dat de zwaan zeer waarschijnlijk zelfs negatief te duiden valt. Maar aangezien het in alle gevallen gaat om details - soms zelfs minieme details - levert dit resultaat voor verdere interpretatie en voor duiding van de werken als geheel nauwelijks enig houvast.

In het geval van de zwaan trekt Van Baaren uit zijn bevindingen zelfs een conclusie, waarvan ik mij afvraag of hij die van anderen wel zou hebben geaccepteerd. Wat hij bij zijn bestudering van het motief van de rozenkrans en de zwaan beoogt, is ze te duiden binnen de context waarin zij voorkomen en in 'interne relatie' met andere motieven binnen dezelfde schilderijen.[6.] Als hij zo tot de conclusie is gekomen dat de zwaan in het werk van Jeroen Bosch een negatieve betekenis heeft, maakt hij plots een overstap naar Bosch' lidmaatschap van de Onze Lieve Vrouwe Broederschap, die een zwaan als symbool voerde.[7.] Bosch zou via de zwaan in zijn werk onvrede over zijn positie en de lage waardering van zijn talenten binnen dat broederschap tot uiting hebben willen brengen. Over de context waarin de zwaan binnen de schilderijen voorkomt en over een interrelatie met andere details, die eveneens op de vermeende onvrede zouden kunnen wijzen, wordt met geen woord meer gerept. Los hiervan, is het nogal onwaarschijnlijk dat een schilder zulke persoonlijk geladen details in een werk zou aanbrengen: wie of wat hoopte hij daarmee te bereiken? Bovendien lijkt Van Baaren in dit geval de weinige documenten over Bosch' lidmaatschap niet grondig te hebben bestudeerd. Zij tonen Bosch namelijk als een welgesteld en vooraanstaand lid, die gen duidelijke reden voor onvrede hoefde te hebben.[8.]

Wat Van Baarens visie op het werk van Jeroen Bosch als geheel is, komt slechts naar voren uit een paar terloopse opmerkingen, die niet nader

zijn uitgewerkt of onderbouwd. In ‘Katholiek of ketter’ spreekt hij van een ‘grondtoon van radicaal pessimisme’ en van een ‘door en door pessimistische visie.’[9.] In ‘The significance of gestures’ schrijft hij: ‘This painter knows no Christ triumphant.’[10.] Maar Van Baaren heeft niet geprobeerd in dit licht details te verklaren, evenmin als hij, uitgaande van details en observaties, heeft gedurfd dóór te redeneren.

In ‘Katholiek of ketter’[11.] concludeert hij op basis van details uit diverse werken, dat Bosch' orthodoxie binnen de Kerk niet zonder meer vaststaat. Maar wat spreekt uit deze details dan wel? Als Bosch, zoals Van Baaren constateert,[12.] in zijn Paradijs-voorstellingen inderdaad heeft geschilderd dat het kwaad al onder Gods scheppende hand is ontstaan, wat zegt dit dan wèl over Bosch' opvattingen? Van Baaren laat deze vraag liggen.

Gezond verstand

Van Baarens eerste artikelen bestaan uit correcties van foute observaties en bekritisering van zwakke redeneringen van anderen. Pas in de latere artikelen doet hij zelf pogingen tot interpretatie - de genoemde opmerkingen over de rozenkrans en de zwaan - maar zij bieden nauwelijks hulp voor verder onderzoek. Wat Van Baaren in het algemeen te bieden heeft komt vooral neer op het gebruik van gezond verstand en logisch redeneren. Dit leidt tot afwijzing van een aantal interpretaties, maar leidt niet tot iets nieuws. De vraag blijft hoe al die vreemde elementen in het werk van Jeroen Bosch wèl te verklaren zijn.

Van Baaren is zich als geïnteresseerde buitenstaander met Bosch' werk gaan bezighouden en zijn artikelen verraden dat. Niet alleen door het resultaat dat weinig nieuws biedt, maar ook door de studie die eraan vooraf is gegaan. Uit de literatuuropgaven blijkt dat Van Baaren zich beperkte tot boeken over Jeroen Bosch, terwijl hij artikelen vrijwel volledig buiten beschouwing heeft gelaten. Daardoor heeft hij nieuwe vondsten en bevindingen gemist en lijkt hij niet op de hoogte te zijn geweest van de discussie over Jeroen Bosch-interpretaties, die in de artikelen op een pittiger niveau wordt gevoerd dan in de boeken.

Van Baarens redenen om artikelen buiten beschouwing te laten zijn mij niet duidelijk. Het mogelijke excuus dat hij als godsdiensthistoricus niet goed op de hoogte was van de wegen om kunsthistorische publicaties op te sporen gaat niet helemaal op, omdat hij alle verwijzingen had kunnen vinden in de geannoteerde Bosch-bibliografie van W.S. Gibson uit 1983 (Boston, Mass.).

Volkscultuur

Door artikelen buiten beschouwing te laten heeft Van Baaren een wat vertekend beeld van het huidige Bosch-onderzoek gekregen en gegeven. In zijn artikelen wijst hij op de onhoudbaarheid van interpretaties uit de jaren '50, zoals die van W. Fraenger en C.A. Wertheim Aymès, die Bosch' werk verklaren in samenhang met een vermeend lidmaatschap van geheime sekten als de Broeders van de Vrije Geest of de

Rozenkruisers. In de moderne Bosch-literatuur is deze strijd al gestreden. W.S. Gibson wijdt in zijn boek over Jeroen Bosch uit 1973 niet meer dan een paar verplichte woorden voor de volledigheid aan Fraenger en anderen, die Bosch' werk interpreteren in het licht van geheime sekten, en P. Vandenbroeck neemt hen in zijn recente Bosch-studie uit 1987 niet eens meer op in de literatuuropgave.

Het huidige Bosch-onderzoek beweegt zich in een richting waaraan Van Baaren geen aandacht schenkt. W.S. Gibson, G. Unverfehrt en D. Hammer-Tugendhat proberen in hun publicaties Jeroen Bosch zowel wat schilderkundige middelen als wat ideeënwereld betreft, binnen de context van zijn tijd te plaatsen. Zij richten hun aandacht op zijn artistieke oorsprong, op fantastische gedrochten in gelijktijdige kunstwerken (vooral verluchte manuscripten) en op de volkscultuur en het religieuze klimaat in Den Bosch omstreeks 1500.

Dit leidt weliswaar nog lang niet altijd tot sluitende interpretaties, maar het heeft Jeroen Bosch in ieder geval binnen de context van zijn tijd begrijpelijker en minder uitzonderlijk gemaakt. Deze richting van onderzoek heeft kortgeleden geresulteerd in het omvangrijke boek van P. Vandenbroeck (1987), dat Van Baaren niet in zijn artikelen heeft kunnen

verwerken. (Vandenbroecks eerdere publicaties schijnen aan Van Baaren voorbij te zijn gegaan.) Vooropgesteld dat ook tegen Vandenbroeck het nodige valt in te brengen, is het ironisch dat hij in veel gevallen de interpretaties ondersteunt van Dirck Bax, een van de belangrijkste schietschijven van Van Baarens kritiek.

In samenhang met deze richting van onderzoek probeert men meer aan de weet te komen over de sociale positie van Jeroen Bosch: wie bijvoorbeeld waren zijn opdrachtgevers, welke mensen waren in het bezit van zijn werk en wat was zijn band met de Onze Lieve Vrouwe Broederschap? Deze punten komen in Van Baarens artikelen niet aan de orde of zijn - in het geval van zijn band met de Onze Lieve Vrouwe Broederschap - naar de huidige inzichten verkeerd beoordeeld.

> '*Werkelijkhied? Ik weet geen andere definitie dan dat werkelijkheid dat is wat zich aan een persoon als zodanig onweerlegbaar opdringt. De werkelijkheid van de een hoeft niet de werkelijkheid van de ander te zijn. De traditioneel geldige werkelijkheidsopvatting wordt per cultuur bepaald door de meerderheid van de participanten.*'
> (Theo van Baaren)

Scepsis

Het belang van Van Baarens publicaties over Jeroen Bosch ligt mijns inziens hoofdzakelijk in het feit, dat hij een niet kunsthistorisch publiek bekend heeft willen maken met de interpretatieproblemen van het werk van Jeroen Bosch. Daarbij heeft hij niet gegrepen naar sensatieverhalen over ketters en geheime sekten, maar geprobeerd Jeroen Bosch neutraal en onbevooroordeeld te benaderen. De invloed ervan op de kunsthistorische literatuur zal echter gering zijn.

Dat heeft allereerst een praktische reden: Van Baaren publiceerde zijn artikelen niet in kunsthistorische tijdschriften. Daardoor zijn zij niet opgenomen in kunsthistorische bibliografieën en naslagwerken en zijn zij moeilijk terug te vinden. Het *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans* of het *Hollands Maandblad* is nu eenmaal niet de meest voor de hand liggende plaats om naar een artikel over Jeroen Bosch te zoeken. In de uitvoerige bibliografie van Vandenbroecks Bosch-studie komen Van Baarens artikelen dan ook niet voor. Maar een belangrijker reden waarom ik denk dat Van Baarens publicaties niet veel invloed zullen hebben, is dat zij te weinig te bieden hebben voor verder onderzoek: geen nieuwe feiten en gegevens, geen nieuwe invalshoek van waaruit men Bosch' werk kan bekijken, geen nieuwe methodiek van onderzoek en nauwelijks een visie op Bosch' werk als geheel.

De waarde van Van Baarens publicaties is er vooral in gelegen, dat het aantonen van verkeerde observaties en zwakke redeneringen tot scepsis moet manen. Van Baaren wijst op het belang van een onbevooroordeelde houding en legt er de nadruk op dat, los van alle duidings-

problemen, Jeroen Bosch vooral een groot kunstenaar was. En dat is iets wat veel Jeroen Bosch-geleerden in hun interpretatiedrift vergeten.

Publicaties van Theo Van Baaren over Jeroen Bosch:

‘Het werk van Jeroen Bosch en de waarde van accuraat waarnemen’, *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans* III/1-2, 1985, blz. 103-110

‘Jeroen Bosch: de interpretatie van zijn werk’, *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans* III/3, 1985, blz. 21-31

‘De rozenkrans in het werk van Jeroen Bosch’, *Hollands Maandblad* XXVIII/471, februari 1987, blz. 32-34

‘Jeroen Bosch - problemen van interpretatie’, *Theocreet* XVIII/5, 1987, blz. 6-11

‘De betekenis van de zwaan in het werk van Jeroen Bosch’, *Hollands Maandblad* XXVIII/479, oktober 1987, blz. 38-41

‘Jeroen Bosch: Katholiek of ketter’, *Nederlands Theologisch Tijdschrift* XLII/1, 1988, blz. 42-59

‘Jeroen Bosch en de Onze-Lieve-Vrouwe-Broederschap’, *Hollands Maandblad* XXX/490, september 1988, blz. 28-31

‘The Significance of Gestures in the Paintings of Hieronymus Bosch’, *Visible Religion. Annual for Religions Iconography* VII, 1990 (Genres in Visual Representations. Proceedings of a Conference held in 1986 by Invitation of the Werner-Reimers-Stiftung in Bad-Homburg), blz. 21-30

‘De betekenis van interne relaties in het werk van Jeroen Bosch’, manuscript ter publicatie gezonden aan het *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans*, maar met geplaatst wegens opheffing van dit tijdschrift. Het artikel is vervoleens bewerkt en gepubliceerd in het *Hollands Maandblad* als ‘De betekenis van de zwaan in het werk van Jeroen Bosch’ (1987) en ‘Jeroen Bosch en de Onze-Lieve-Vrouwe-Broeder-schap’ (1988; zie hierboven)

Eindnoten:

1. ‘Interne relaties’, blz. 1.
2. ‘Rozenkrans’, blz. 34.
3. ‘Katholiek of ketter’, blz. 42.
4. ‘Interpretatie van zijn werk’, blz. 28.
5. ‘interpretatie van zijn werk’, blz. 25.
6. ‘Interne relaties’, blz. 1.
7. ‘Interne relaties’, blz. 11 e.v.; ‘Betekenis van de zwaan’, blz. 40.
8. P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch*, Berchem 1987, blz. 163-165.
9. Resp. blz. 49 en 54.
10. Blz. 22.

11. Blz. 44-45.
12. *Ibid*.

Victorine Arnoldus
Beelden van Van Baaren

Van Baaren (links) bij een deel van zijn collectie

Het was in december 1976 dat ik voor het eerst professor Van Baaren en zijn echtgenote ontmoette. Ik solliciteerde toen naar de functie van conservator bij het Volkenkundig Museum 'Gerardus van der Leeuw', onderdeel van de Rijksuniversiteit Groningen.

Het museum was een initiatief van professor Van Baaren, die in 1968 zijn collectie ethnografica schonk aan de universiteit. De voorwaarde die hij stelde was, dat de universiteit er zorg voor zou dragen dat de collectie voor een groter publiek toegankelijk zou worden gemaakt.

Na het officiële gesprek werd ik uitgenodigd om bij hem thuis, voor vertrek terug naar Leiden, een borrel te komen drinken. De vanzelfsprekendheid waarmee hij afweek van het formeel gangbare, trof me. Ook in onze latere samenwerking bleek hij beter te begrijpen te zijn wanneer ik me afvroeg wat voor hem gevoelsmatig goed was, dan wanneer ik een beroep deed op wat ik logischerwijze van mijn direkteur, als manager meende te mogen verwachten.

Ik leerde hem kennen en waarderen als een man die zich liet leiden door het Primair Proces. Deze term is van Freud; wanneer hij schrijft over het onbewuste en de droom, spreekt hij van droom-taal van het onbewuste.[1] Freud beschouwde de droom als een uiting van het voorbewuste, waarbij gebruik gemaakt wordt van beelden waarin condensaties, verschuivingen, omkeringen, eenheid der tegendelen en symbolisaties vertellen over de drijvende impulsen en verborgen wensen.

Zoekplaatjes

Het Primair Proces is de stijl van denken waarin verbanden gelegd worden op grond van constructen, die zonder ogenschijnlijke logica bij elkaar horen. Het is het denken van het begin: een klein kind neemt bij zichzelf spanning waar op grond van lust-onlustgevoelens en van zijn omgeving neemt het vooral de interactie-patronen waar.

Als we er vanuit gaan dat nu de onlust wordt weggenomen door moeder, zal tot op late leeftijd de gedachte aan moeder opkomen wanneer de mens in nood is.

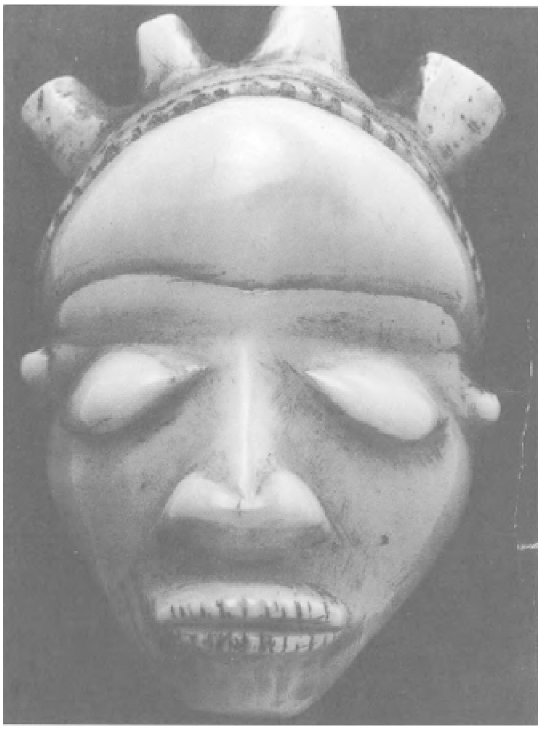
Het Primair Proces is de taal van de affecten en de intuïtie en wordt vooral zichtbaar in toestanden van regressie en ontspanning zoals bijv. in de droom en bij de vrije associatie. Men rangschikt hierbij voornamelijk op basis van herkenning en 'voelt' aan wat bij elkaar hoort, refererend aan vroegere ervaringsplaatjes.

Pas later in de ontwikkeling, als het kind zich meer gaat richten op de buitenwereld en bovendien niet alleen actiepatronen herkent maar ook klank en woordbeelden kan vasthouden, ontstaat er een tweede denkstijl die meer bepaald wordt door de logica met regels over oorzaak en gevolg.

Freud noemde dit het Secundair Proces, de taal van het bewuste. Het denken wordt nu minder bepaald door de affecten en wordt meer energie-besparend doordat het denken meer en meer het karakter krijgt van proefhandelen.

Het Primair Proces-denken verdwijnt bij de mens nooit helemaal, net zo min als het Secundair Proces denken ooit loskomt van affectieve pre-occupaties. Deze oude theorie krijgt tegenwoordig bijval van moderne onderzoekers van kunstmatige intelligentie. Zij verklaren de superioriteit van het menselijk brein vanuit de theorie dat de mens, wanneer hij voor een probleem gesteld wordt, dit in eerste instantie zal benaderen met 'zoekplaatjes', constructen, waardoor aangevoeld wordt in welke richting de oplossing gezocht moet worden. Kunstmatige intelligentie moet daarentegen de hele beslisboom afwerken en als het ware beginnen met de vraag uit het oude radiospelletje: 'Is het organisch of anorganisch?'

Het Falce Face masker van de Irokezen uit het Noordoosten van de Verenigde Staten; foto: RUG



Initiatiemasker voor jongens, gedragen als teken van doorstane inwijding foto: RUG

Professor Van Baaren had een groot gevoel voor het Primair Proces en het leek soms alsof hij zich vooral hierdoor liet leiden. Hij was gefascineerd door dromen en droombeelden en was er van overtuigd dat wat wij in dromen aanschouwen is, wat er in onszelf leeft, hoezeer ook verdrongen en verloochend.

In zijn eigen gedichten en ook in zijn collages maakte hij vrijelijk gebruik van verdichtingen, omkeringen en symbolisaties.

Als voorbeeld geef ik:

De droomhaas

De droomhaas vlucht op het eerste geluid
van mijn ontwaken de dekens uit.

Hij was zo lief, hij was zo zacht
hij lag bij me de hele nacht.

Nu lig ik tussen de lakens alleen,
hij vluchtte al over de melkweg heen.[2.]

Treffend beschrijft hij hier met de haas als symbool het vlieden van de droom, terwijl de associatie met angst en de omkering lief en zacht, zo duidelijk het affectief beladene van de droominhoud weergeeft.

Museum

Ook in zijn werk als wetenschapper was hij op zoek naar constructen, naar plaatjes, die over de hele wereld door mensen gebruikt worden om de sterk emotioneel beladen ‘wetens’ zoals scheppingsverhalen, waardesystemen en godsvoorstellingen, onderling overdraagbaar te maken.

Veel energie stak hij in het door hem opgerichte IGB (Instituut voor Godsdiensthistorische Beelddocumentatie) en in zijn collectie van de materiële cultuur van schriftloze volkeren, die de basis van zijn museum vormde.

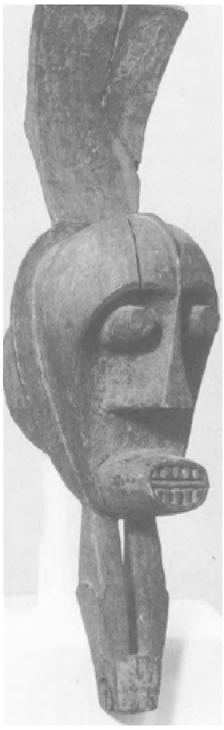
Een museum dat hij vernoemde naar zijn voorganger ‘Gerardus van der Leeuw’, die de gedachte lanceerde dat de primitieve mentaliteit in de moderne mens voorleeft en daarmee als een van de eersten de superioriteits-aanspraken van de westerse cultuur in de twintigste eeuw weerlegde.

Ik zal mij na de voorgaande uitweiding over Van Baaren als ‘de man van het Primair Proces’ beperken tot zijn collectie ethnografica die in het in 1978 officieel voor het publiek opengestelde museum te zien is. Ik zal enkele voorbeelden geven van zijn aankoopbeleid als collectioneur. Belangrijk is te weten, dat hij de culturen, waaruit zijn verzameling afkomstig is, nooit persoonlijk heeft ontmoet.

De keuze die ik heb gemaakt is willekeurig, geleid door de inspiratie van het moment.

Begin jaren veertig is Van Baaren begonnen met het verzamelen van ethnografica, aangestoken door zijn contacten met Moesman en Van Lier,

die in het bestuur van het schildersgenootschap 'Kunstliefde' te Utrecht zaten.



Ijo-masker, Zuid-Nigeria; foto: RUG

Van Lier introduceerde Van Baaren, die geïnteresseerd was in kunst, in dit genootschap. Ter gelegenheid van de opening van een tentoonstelling over Goya, Kubin en Pascin hield hij voor hen een lezing over deze kunstenaars. Hierin benadrukte hij reeds een thema dat steeds weer bij hem terugkeert en wel: kunst is een vorm van beheersing en ordening van de werkelijkheid, een afweer van de mens tegen angst en chaos. De kunstenaar kan vorm geven aan de geheimzinnige en schrik aanjagende gestalten van het onderbewustzijn en aan het leed en de ellende van deze wereld. Hij kan dit op een serieuze manier doen of met humor, die alles relatief maakt.

Volgens Van Baaren zijn kunst en religie twee duidelijk gedifferentieerde manifestaties van de menselijke geest. Ze zijn beide afhankelijk van de mogelijkheden tot symbolische representatie. Maar kunst is nooit een substituut voor religie. Kunst houdt zich essentieel bezig met schoonheid.

Ook vormden Moesman, Van Lier en Van Baaren tezamen met de geograaf Bouman een kleine ethnografische kunstkring. De ethnografica werd door Bouman in Parijs aangekocht en in Nederland verhandeld. Een van de eerste stukken van zijn collectie kocht Van Baaren in 1942 in Utrecht.

Dit voorwerp - met onbekende functie - is voor 1938 verzameld in het Tami-gebied, Noordoost Nieuw-Guinea. Wat mij zo frapeerde is dat hij er een notitie bij heeft gemaakt, dat dit het eerste stuk was dat hij van belang achtte. (Met name de tegenstelling bekend-belangrijk).

Chaos en kosmos

De kunst van schriftloze culturen heeft een religieuze of een sociale functie.

Bijna alle primitieve en oude culturen leven sterk onder de indruk van de tegenstelling tussen chaos en kosmos. Vaak wordt de kosmos vereenzelvigd met de geordende wereld, van het gebied dat men kent en in cultuur heeft gebracht; terwijl de chaos gerepresentateerd wordt door de wildernis, de woestijn, het oerwoud.

In de scheppingsmythen van de Bambara, een volk dat leeft in de Westelijke Sudan en Mali, wordt uitgegaan van een leegte, waaruit op een gegeven moment een stem opklinkt, die een stem voortbrengt aan hem gelijk, a.h.w. zijn echo. Hiermee is het tweelingprincipe in de kosmos geïntroduceerd.

De Bambara hebben een duidelijk besef van een scheppingsproces, waarbij een wereld in potentie overgaat tot een wereld in actu. Volgens hen bestaat de wereld alleen dankzij het feit dat de mens er is om de wereld te kennen door zijn bewustzijn ervan.

De Dyow, de zes initiatiegenootschappen van de Bambara, relateren hieraan; ze leggen ieder de nadruk op een stukje van de relatieve kennis van de mens. Samen vormen ze een compleet geheel. Idealiter doorloopt ieder mannelijk lid van de stam deze genootschappen.

De laatste Dyow is het Kore-genootschap, waar-in de hoogste menselijke kennis wordt bereikt.

In de collectie, die Van Baaren via Van Lier aangekocht heeft, treffen we o.a. twee maskers aan die deel hebben uitgemaakt van een Kore-genootschap en een slot.

Eindnoten:

1. *Gesammelte Werke* X, blz. 286.
2. *De Schone Zakdoek* 1941-1944.

Theo van Baaren
Light verse

Evenals C. Buddingh' met zijn *Gorgelrijmen*, heeft Theo van Baaren naast zijn poëtische werk altijd ‘light verse’ geschreven: kwatrijnen, limericks, ballades, etc. Het beroemdst daarvan (in ieder geval in de vriendenkring maar toch ook daarbuiten, want zelfs op muziek gezet voor het zangkoor ‘De Maastreechter Staar’) is de ‘Ballade van de bezemsteel’, dat elders in dit nummer is afgedrukt.

In 1988 stelde Theo van Baaren een manuscript samen voor een bundel light verse, die hij de titel ‘De droomhaas’ gaf. Hieruit zijn de volgende gedichten gekozen.

> ‘*Kees Buddingh' schrijft: “Het is vaak heerlijk te rusten in het gras dat je ergens over hebt laten groeien.” Jazeker, maar toch altijd eerst even kijken, of je er geen addertje onder hebt laten schuilen.*’
> (Theo van Baaren)

Oranje bloost...

Oranje bloost de nachtegaal
de vale heide over,
de duizendpoot
bloeit geel en rood
onder het kale lover.

Het meisje dat mijn knie bewoont
eet bitterchocolade,
ze kust en bijt,
ze kauwt en vrijt
en zeurt om limonade.

De nacht valt als een vaatje inkt
over haar bruine ogen.
De windraaf kraakt:
Geraakt, geraakt!
verrukt en opgetogen.

De ooievaar maakt even halt
op doortocht naar het Zuiden
en denkt: hoe mooi
in 't heidehooi
een meisje te verleiden.

De wind geeft aan een dorre tak
de reuzenzwaai ten beste.
Het wit konijn,
als pluche zo fijn,
roept ‘hora est’ ten leste.

Hulde aan de Schoolmeester

De olifant,
't is interessant
draagt zelden zijn paraplu in de hand,
zoals de mens en veel andere dieren,
maar met gratie en durf
houdt hij die in de slurf
die daartoe voorzien is van spieren.

De koeien

De koeien lezen graag theologie.
Terwijl ze traag het sappig gras herkauwen,
de lompe poten vroom tezaam gevouwen,
ontdekken zij in stomme adoratie
het eeuwig leerstuk der predestinatie.

De koeien houden veel van dogmatiek.
Ze overdenken ijverig de vragen
van Heidelberg. Terwijl zich hun vier magen
gestadig vullen, peinzen zij met ronde
koe-ogen over het probleem der zonde.

Een dominee in Groningen
bewoonde zeven woningen;
in elke was hij met één vrouw
de andere zes een nacht ontrouw
behalve op Driekoningen.

Theo van Baaren
Gedichten

Je handen dorstige vlinders
op zoek naar een fontein
van levende honing, verdwaald
in de schaduw van
mijn verwelkte slaap.

Onder de lange mouwen verborgen
van haar wijde japon
fladderden haar handen bang
als kleine dieren die de vluchtweg
naar het licht niet kunnen vinden.
(1986)

Het sombere vruchtvlees van je ogen
smeult wrang in een donkere hoek van de kamer.
Je speelt met een pop die zijn kop heeft verloren
en zingt hem in slaap op een bed van kranten.

In de onderwereld van mijn droom
wordt je mond een rode orchidee
en je handen tot de klauwen van
een engel die op aas loert in de nacht.

Aan je natte zolen kleeft
nog het geruis van de zee
en in mijn kamer liet je sporen na
die zachtjes glanzen in het zomerlicht.

Tussen de dolk van je vader op het toneel
en het hollende paard op straat
spande jij een regenboog van zang
zo sterk dat hij nog steeds te glanzen staat.
(1986)

Nachtstad

Ik dwaal door een stad die niet bestaat
en zoek naar een huis waar ik heb gewoond.
Alle straten lijken bekend,
maar geen een past op de kaart
in mijn geheugen ingeprent.

Ik dwaal door een stad die dieper ligt
dan het bewust geheugen reikt,
waar alle mensen schimmen zijn
die zwijgend door de straten gaan
of samenscholen op een plein.

Ik dwaal door een stad in duisternis
met hier en daar een somber licht
en zoek of ik mijzelf herken,
maar alle zoeken blijft vergeefs,
want ik weet niet wie ik ben.
(18-6-1986)

Johanna Reiss
New York, New York!

Negentigduizend mensen in New York zijn dakloos: één op elke honderd. Vroeger waren het voornamelijk dronkaards, nu is er van alles. Er zijn geestelijk gestoorden, aan drugs verslaafden, veteranen uit de Vietnam-oorlog en een nieuwe groep: ‘normale’ mensen, die eerst hun baan kwijtraakten en daarna - het is maar een klein stapje - hun flat. Het woord ‘recessie’ wordt hier amper genoemd - alsof dat het nog erger zou maken - maar het is er, al een hele poos.

We lopen langs bergen vodden op de stoep. Ze bewegen, er ligt iemand onder. India, zouden we vroeger gedacht hebben, Bombay. Of was het Calcutta waar zo'n armoede heerste? New York kun je d'r nu bijvoegen, of er voor in plaats zetten. ‘Heej, mama, geef me geld.’

‘Mama,’ denk ik, ‘hoe durft ie. 't Was al erg genoeg toen m'n kinderen om geld zeurden.’

Meestal loop ik door, je wordt een beetje ongevoelig.

‘Kujje me een dollar lenen?’

Lenen? Zal ik hem zeggen dat dat geen goed gebruik van het woord lenen is?

Er is een nieuw aanplakbiljet hier en daar, een afbeelding van een man met 'n lange baard en lang haar. Dit staat eronder: ‘Hoe kun je een dakloze 's maandags negeren nadat je d'r één aanbeden hebt op zondag?’

In een park heel dicht bij mijn woning zijn er dozijnen. Ze zitten of liggen op bankjes met of zonder supermarktkarretjes bij zich, waar hun ‘in’boedel in zit. Of ze kijken nog eens in de afvalbakken of er soms toch nog een leeg blikje ligt dat ze tegen vijf cent hopen in te leveren. Sommigen liggen tegen het standbeeld aan van Peter Stuyvesant, een van de oprichters van New York, een Hollander.

Ze wachten. Onder andere op het zakje lunch dat uitgedeeld wordt door een kerk die aan het park grenst. Twee jaar hielp ik daaraan mee. Honderd sandwiches maakte ik in twintig minuten, pindakaas op zacht brood. Alles in dat zakje was zacht, ook de banaan en de koekjes. Hun gebitten zijn niet erg goed - als ze nog tanden hebben. Ik deed het tot ik, iets waar ik niet trots op ben, tegen iedereen wilde schreeuwen: ‘Ga van me weg, doe wat. Ga naar huis...’ Geen goeie houding meer, dacht ik, het is tijd om er een poosje mee op te houden.

Het gebouw rechts van het mijne heeft een populair woonplekje, een soort inham in de zijmuur. De eerste dakloze die ik me daar herinner was een oud vrouwtje. Hoe lang geleden? Tien jaar al? ‘Miss America,’ zeiden de kinderen uit de buurt als ze langs haar holden, neuzen dichtgeknepen.

Mushroom lady noemden mijn meisjes en ik haar, want daar leek ze op, vonden we. Een grauwe paddestoel, haar hoofd met de haarknobbels halverwege haar knieën. Ze nam niets van je aan. ‘Wegwezen,’ schreeuwde ze als je haar toch probeerde wat te geven.

Ze bracht haar dagen door, staande, met het oplossen van kruiswoordraadsels, met 'n pen. Nadat zij gestorven was, een straatje verder in een echt bed in het Cabrini Ziekenhuis, een

non naast haar op een stoel, kwamen er anderen op m'n hoek. Ik weet allang niet meer hoeveel, ik ben de tel kwijt.

Ze kunnen 's nachts wel in een *shelter* terecht, maar ze zijn bang in die tehuizen, je wordt er beroofd, zeggen ze, besprongen, en je kunt er niet slapen van het gegil.

Een week of wat geleden zocht New York naar een paar honderd *sanitation workers*; aanvangsalaris 23.000 dollar per jaar, bruto. Er waren 100.000 gegadigden, zelfs mensen die tot heel recent op Wall Street werkten en daar als makelaar een fortuin verdienden. Waarom wil je vuilnisman worden, werd hun gevraagd, dit is toch niks voor jullie? Wij willen zekerheid, was het antwoord, we hebben een gezin, we moeten eten. We willen onze woning niet verliezen.

Ik vraag me af of de laatste bewoner op m'n hoek, een jonge man, ook naar één van die betrekkingen heeft gedongen. Elke avond voordat hij op z'n kartonnetje gaat slapen, poetst ie z'n schoenen eventjes op met de mouw van z'n spijkerjasje. 's Morgens heel vroeg, als ik de New York Times koop, is-ie al weg.

In welke rij staat hij vandaag? En hoe lang nog ziet hij er zo sterk en schoon uit dat iemand 'm wil?

[Nummer 181/182]

[Voorwoord]

Graag hadden wij in dit nummer een uitgebreid vraaggesprek met Elias Canetti afgedrukt, maar ondanks onze herhaalde verzoeken om medewerking liet hij per brief weten, waarom hij daarvan afzag:

‘Ongeveer tien jaar geleden heb ik het besluit genomen, geen interviews meer te geven. De redenen daarvoor waren voor mij zeer serieus en van dwingende aard. Uit mijn nalatenschap zullen zij eens blijken en dan aan de openbaarheid worden prijsgegeven.’

Zijn boeken, vindt Canetti, moeten voor zichzelf spreken. Daarin heeft hij wat ons betreft gelijk, maar dat verhinderde ons niet een aantal medewerkers te vragen hun licht op die boeken te laten schijnen. In de hoop dat de bijdragen enige verheldering bieden en (hernieuwd) enthousiasme voor Canetti's werk teweeg zullen brengen.

De redaktie

Theodor Duquesnoy

De leefwereld van Elias Canetti: Martyrium of idylle?

Enige kanttekeningen bij zijn autobiografische geschriften

Wat kunnen we uit Canetti's leven terugvinden in zijn literaire scheppingen? Hoe nam hij wraak en op wie? Is hij tóch Kien, of is dit alter ego slechts een scherm tegen het harde leven dat hij zo graag met mededogen wil bekijken en begrijpen? Zijn vertaler maakt een rondgang door leven en fictie.

Op het tijdstip waarop mij voor het eerst de naam van Elias Canetti ter ore kwam en ik door fijnproevers, met een aftastende blik van verstandhouding, over zijn roman *Die Blendung* hoorde fluisteren, bezat hij de reputatie van een in zichzelf gekeerde kluizenaar. Hij zou zich, in het hart van de Londense metropool, omstuwd door een duizenden banden tellende bibliotheek, kwijten van zijn zelfopgelegde, eenzame schrijverstaak. Deze opvatting van het schrijverschap fascineerde mij en ik stortte mij op *Die Blendung*. Een boek dat inmiddels ook in de vertaling van Jacques Hamelink in ons land was geïntroduceerd onder de titel *Het Martyrium*. Ik las het in één adem uit. In de hooggeleerde hoofdpersoon van deze roman, de sinoloog Kien, zag ik het zelfportret van Elias Canetti, en dat deed mij het ergste vrezen. Moest ik mij hem werkelijk voorstellen als het prototype van de dorre wetenschapsbeoefenaar, wiens werk bij gebrek aan enig raakvlak met het leven tot vruchteloosheid is gedoemd? Zou de wetenschap, als doel op zichzelf beoefend, evenals bij de bloedarme, allengs tot skelet vermagerende Kien ook bij hem een centrifugale kracht ontketenen die alleen tot zelfvernietiging kon leiden? Zou ook hij boeken hamsteren om wille van hun fraaie rug, zou ook hij ze koesteren en tot in het onzinnige katalogiseren, zou ook hij door het leven stappen als een wortelloze zonderling, als een verre nazaat van Don Quijote, maar dan zonder een Sancho? Ik was er bang voor.

Dit beeld van Elias Canetti echter onderging al spoedig een eerste rectificatie, toen hij in 1968 zijn *Stimmen von Marrakesch* publiceerde, een bundeltje met impressies van een reis naar Marokko, een reis die hij in het voorjaar van 1954 had gemaakt. Hier trad een andere Canetti naar voren, geen kluizenaar, maar een in de medemens geïnteresseerde schrijver die met slechts enkele, summiere krabbelingen van zijn pen tot uiterst subtiele sfeer- en persoonstekeningen in staat bleek. Men denke bij voorbeeld aan het verhaal ‘De onzichtbare’, waarin een tot een bundeltje kleren gereduceerde bedelaar om Allah zijn dank te betuigen nog slechts een langgerekt a-a-a weet uit te brengen, zodat hij - de bedelaar - in feite als persoon enkel nog uit die klank bestaat...

Raadselachtig

In het voorjaar van 1967 brengt Elias Canetti, op uitnodiging van het Goethe Instituut, waar hij fragmenten voorleest uit zijn *Stimmen von Marrakesch*, een bezoek aan Amsterdam. Ik zal die voordracht nooit vergeten, al was het alleen maar door Canetti's staccato-achtige intonatie, een bezinksel van zijn Spaans-Bulgaarse achtergrond... Ik besluit de raadselachtige Canetti te blijven volgen en te proberen ooit tot

de kern van diens psyche door te dringen. De eerste nieuwe mogelijkheid die mij daartoe wordt geboden, is de verschijning van zijn Kafka-essay in 1969. Hierin legt hij, uitgaande van de toen net verschenen *Briefe an Felice*, de achtergronden, zoniet ontstaansgeschiedenis, van Kafka's *Der Prozess* bloot. Al op de eerste bladzijde tref ik voor de zichzelf altijd in mystieke nevelen hullende Canetti, een hoogst merkwaardig credo aan; ik citeer:

> Nu zijn ze dan gepubliceerd, deze brieven van een vijfjarige kwelling, in één deel van 750 bladzijden; de naam van de verloofde, jarenlang net als K. discreet aangeduid met een F met een punt (...), staat in kloeke letters op het boek. De vrouw, aan wie deze brieven waren gericht, is sedert acht jaar dood. Vijf jaar voor haar dood heeft zij ze verkocht aan Kafka's uitgever (...). Het is een feit dat hij (Kafka) al 43 jaar dood was toen deze brieven verschenen, en toch was de eerste opwelling die men zich gewaar werd (...) een gevoel van pijnlijkheid en gêne. Ik ken mensen, wier gêne bij het lezen van de brieven toenam, die het gevoel niet kwijtraakten dat zij juist hier niet in mochten doordringen. Ik waardeer hen daar zeer om, *maar ik behoor zelf niet tot hen*. Ik heb deze brieven gelezen met een ontroering als ik in geen jaren bij geen enkel literair werk heb ondergaan. De brieven staan nu op één lijn met die onverwisselbare memoires, autobiografieën en briefwisselingen waar Kafka zelf zijn leeshonger mee stilde. Hij, wiens voornaamste eigenschap eerbied was, is er niet voor teruggeschrokken de brieven van Kleist, van Flaubert en van Hebbel steeds te herlezen. In een van de meest benarde ogenblikken van zijn leven vond hij houvast in het feit dat Grillparzer niets meer onderging toen hij Kathi Fröhlich op schoot nam. Voor de verschrikkingen van het leven, waarvan de meeste mensen zich gelukkig alleen bij tijd en wijle, enkelen echter, door innerlijke machten als getuigen ingeschakeld, permanent bewust zijn, bestaat maar één troost: de correlatie ervan met de verschrikkingen van eerdere getuigen.

Bij de woorden ‘verschrikkingen van eerdere getuigen’ zag ik de scurriele personages uit *Die Blendung* weer voor me en kon ik mij Canetti's fascinatie door Kafka's brieven voorstellen. Immers, de verwantschap tussen professor Kiens tegenspeelster, zijn huishoudster alias latere vrouw Therese, en Felice Bauer was groot. Beider onstuitbare bezitsdrang stond immers gelijk aan het verlangen zich hecht in het leven te verankeren. Beider met de paplepel ingegoten behoefte aan degelijk meubilair, ook dit een blijk van maatschappelijke status, gaf zowel Felice's relatie met Kafka als die van Therese met Kien de doodsteek.

> ‘*Ik besluit de raadselachtige Canetti te blijven volgen en te proberen ooit tot de kern van diens psyche door te dringen*’

Hoewel ik het boekje *Der andere Prozess* een prachtige analyse vond en ik inmiddels ook uit andere hoofde Canetti's geestdrift voor het fenomeen Kafka wel kon plaatsen - een schrijver, met wie hij zich zowel wat afstamming als taalgebruik en thematiek betreft sterk verwant voelde (men denke slechts aan het begrip ‘gedaanteverandering’

met als exponent Kafka's gelijknamige novelle) - toch bleef mij een gevoel van indiscretie tergen. Ik kon het gevoel niet van mij afzetten dat hier door hem een strict privé domein werd ontsloten, waarvan wij de paden niet mochten bewandelen. Ging de kluizenaar uit Londen hier niet over de schreef? Schiep zulk een ‘beginselverklaring’ (tussen aanhalingstekens) geen eigen verplichtingen? Kon men in stilzwijgen over het eigen ik volharden na de intieme liefdesperikelen van

Kafka en zijn bruid zo verregaand te hebben blootgelegd?

Verdere onthullingen

Het antwoord laat nog enkele jaren op zich wachten. En wel tot in het voorjaar van 1977, als Canetti het stilzwijgen verbreekt en, eerst als feuilleton in de deftige *Frankfurter Allgemeine*, echte jeugdherinneringen laat verschijnen. Deze feuilletons worden nog hetzelfde jaar gebundeld en geboren is het eerste deel van Canetti's memoires: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Ze komen uit bij het gerenommeerde uitgevershuis te München, de Carl Hanser Verlag. Het boek beschrijft de eerste zestien levensjaren van de kleine Elias die ter wereld gekomen blijkt te zijn in een joodse enclave van het kleine Bulgaarse dorpje Roestsjoek. Beide ouders zijn telgen uit oud-Spaanse geslachten, afkomstig uit het Spaanse plaatsje Cañete, een nog bestaand vlekje op de landkaart, gelegen aan de spoorlijn Cuenca-Valencia. In 1492, hetzelfde jaar waarin Columbus Amerika ontdekt, worden op initiatief van Isabella de Katholieke alle joden uit Spanje verdreven. Geslachten lang leven de Cañete's, zo luidt hun naam oorspronkelijk, nu in ballingschap in een joods-Italiaanse gemeenschap in Turkije. Hier wordt hun naam veritaliaanst en omgetoverd tot Canetti. Het is Elias' grootvader die met een rijk gevolg naar Roestsjoek trekt, waar hij als een patriarchaal despoot de scepter zwaait, en niet alleen zwaait. Met verfijnde charme wekt Elias Canetti in *Die gerettete Zunge* een hele galerie familieportretten tot leven en doorlicht hij zijn naaste leefwereld. Deze is weliswaar zeer exotisch en rijk aan koloriet, maar biedt weinig toekomstperspectieven. Met de banvloek van de tirannieke grootvader nog onuitwisbaar in de oren vertrekt het gezin Canetti, bestaande uit vader, moeder en hun drie zonen, tenslotte naar Engeland, naar Manchester. Hier slaat het lot toe, meedogenloos. Niemand vergeet ooit de aangrijpend vertelde gezinstragedie als vader Canetti - Elias is dan zes jaar oud - na een echtelijk twistgesprek aan een hartaanval bezwijkt. De achtergronden van deze twist zullen Elias nog in tal van versies worden verduidelijkt, maar pas in het in 1985 verschenen derde deel van zijn herinneringen, *Das Augenspiel*, valt de laatste sluier. De flirt met een geneesheer in een Duits herstellingsoord, waar moeder Canetti om gezondheidsredenen regelmatig heenging, had zijn jaloezie gewekt. En zo was hij dan misschien wel niet uit jaloezie, maar in ieder geval wél jaloers gestorven. Kort voor haar dood zal zijn moeder het haar zoon pas durven opbiechten. Elias heeft in zijn toneelstuk *Hochzeit*, dat hij in de beginjaren dertig concipieert, wraak genomen op deze geneesheer. Hij portretteert hem daar als een wellustige, vieze geile bok.

> ‘*Niemand vergeet ooit de aangrijpend vertelde gezinstragedie als vader Canetti - Elias is dan zes jaar oud - na een echtelijk twistgesprek aan een hartaanval bezwijkt*’

Gevolgen van vaders dood

De dood van zijn vader, die Elias afgodisch vereerde, heeft ingrijpende gevolgen voor zijn latere schrijverschap. Het legt in hem de kiem voor een levenslange vijandschap tegen

de eindigheid van het menselijk bestaan. De dood wordt voor Canetti de tegenstander bij uitstek zoals uit heel zijn oeuvre, en dan vooral natuurlijk uit zijn massapsychologische studie *Masse und Macht* en zijn toneelstukken blijkt.

> '*Enerzijds is Elias een wat voorlijk kind, anderzijds haar gelijke, een problematische verhouding die beiden tot haar dood parten zal spelen*'

Een van dit drietal, in 1952 geschreven, maar pas in 1964 door Hanser uitgegeven, heet zelfs *Die Befristeten*. (In het Nederlands *De getermineerden*). Van hogerhand krijgt in dit stuk iedere burger bij zijn geboorte een kapsule om zijn hals gehangen die zijn of haar sterfdatum bevat. Niemand kent deze datum, behalve de zogeheten kapsulaan. Uit burgerlijke ongehoorzaamheid verbreekt op een dag iemand het zegel van de kapsule... Die blijkt leeg.... En hiermee is de doodsterreur verbroken.

Nog in een ander opzicht betekent het overlijden van vader Canetti een ommekeer. Nu krijgt de moeder, als enige, het heft in handen en wijdt zij zich vol overgave aan de opvoeding van Elias en zijn beide broers. Als oudste zoon, en dus de verstandigste, treedt Elias in het voetspoor van zijn vader. Hij houdt, als een perfect afgerichte Cerberus, op zijn moeder een wakend oog. We zien in *Die gerettete Zunge* hoe hij alle potentiële minnaars op de vlucht jaagt, afschrikt of het leven zuur maakt. Enerzijds is Elias een wat voorlijk kind, anderzijds haar gelijke, een problematische verhouding die beiden tot haar dood parten zal spelen. Het is één van de thema's die de drie delen van zijn autobiografie verbindt. Aanvankelijk wijdt zijn moeder hem in het leven in, vindt zij bij hem troost voor haar smart, zoekt zij in hem een plaatsvervanger. Zij laat zich door hem zelfs weerhouden van een zelfmoordpoging. Zij wil Elias zo snel mogelijk vertrouwd maken met haar 'taal der gelieven', het Duits. Hoe, en op welk een Spartaanse wijze, zij hem de eerste beginselen van deze taal in het geheugen grift, is onvergetelijk en kenmerkt haar educatieve aanpak. Het gezin Canetti is inmiddels naar Zwitserland verhuisd. In het hoofdstuk 'Duits aan het meer van Genève' uit *Die gerettete Zunge* voert Elias zijn moeder ten tonele als een machtswellustige matrone:

> We zaten in de eetkamer aan de grote tafel, ik zat aan de smalste kant, met het uitzicht op het meer en de zeilen. Zij zat om de hoek links van mij en hield het leerboek zo vast dat ik er niet in kon kijken. Zij hield het altijd ver bij mij vandaan. 'Je hebt het toch niet nodig,' zei ze, 'je kunt er hoe dan ook niets van begrijpen.' Maar in weerwil van deze motivering had ik het gevoel dat zij mij het boek onthield, als een geheim. Zij las mij een zin in het Duits voor en liet mij die herhalen. Aangezien mijn uitspraak haar mishaagde, herhaalde ik de zin een paar keer tot die haar draaglijk scheen. Dat gebeurde echter niet dikwijls, want zij bespotte mij om mijn uitspraak, en daar ik voor niets ter wereld haar spot verdroeg, deed ik mijn best en sprak het weldra goed uit. Dan pas vertelde zij me wat de zin in het Engels betekende. Dat herhaalde zij echter nooit, dat moest ik direct eens en voor al onthouden. Daarna ging zij snel over naar de volgende zin, het kwam tot dezelfde procedure; zodra ik de zin goed had uitgesproken, vertaalde zij hem, keek mij gebiedend aan, opdat ik het mij zou inprenten, en was

alweer bij de volgende. Ik weet niet hoeveel zinnen zij de eerste keer van mij vergde, laten we bescheiden zeggen: enkele; ik vrees dat het er vele waren. Ze liet mij gaan en zei: 'Herhaal dat voor jezelf. Je mag niet één zin vergeten. Geen enkele. Morgen gaan we verder.' Zij hield het boek, en ik was radeloos aan mijzelf overgeleverd.

Duits blijft

Toch is het Duits Canetti boven andere talen dierbaar geworden en, eenmaal schrijver, is hij deze taal nimmer ontrouw. Ook niet op het moment waarop overschakeling op het Engels zo voor de hand ligt, in het jaar 1938, waarin Canetti na Oostenrijks 'Anschluss' bij Duitsland de wijk neemt en het volgende jaar in Londen exil vindt. Het Duits blijft voor hem de taal van een Goethe, een Hebbel, een Hölderlin... In *Die Provinz des Menschen*, het glossarium bij zijn levenswerk *Masse und Macht*, tekent hij op: 'Ik wilde mij door niemand - en al helemaal niet door Hitler en zijn trawanten - laten voorschrijven in welke taal ik schrijf... Soms voel ik mij een Spaans auteur in de Duitse taal. Wanneer ik de oude Spanjaarden, bij voorbeeld de *Celestina* of de *Sueños* van Quevedo lees, denk ik dat ik uit hun mond spreek.'

Niet alleen ontsluit zijn moeder het Duits voor hem, zij belegt ook regelmatig leesavonden om haar zoon in te wijden in de genoegens van de literatuur. Zij lezen samen Shakespeare en Dostojewskij, maar voorzichtigheidshalve onthoudt zij hem vooralsnog de bekende gele Strindbergbanden, zoals *De verdedigingsrede van een dwaas*, haar eigen bedlectuur. Geen wonder: in Strindbergs geteisterde vrouwenfiguren ziet zij haar medezusters die ook zwelgen in de koestering van hun eigen leed...

'*Het is het laatste duel met zijn rivale, waarbij zij - met aan haar kant het gelijk van de zwakkere - toch de eindoverwinning behaalt*'

De jaren twintig

Het tweede deel van Elias Canetti's herinneringen verschijnt drie jaar na het eerste, in 1980, onder de titel *Die Fackel im Ohr*. Het behelst zijn levensgeschiedenis van 1921-1931, dus van zijn zestiende tot zesentwintigste jaar. Het is een alleszins roerige periode: inflatie, onrust, ontevredenheid, werkloosheid. Moeder Canetti besluit haar zoon met het ware, en dus harde, leven te laten kennismaken. We treffen hem nu samen met haar en zijn broers in Duitsland aan, in Pension Charlotte te Frankfurt. De breuk met zijn idyllische jeugdjaren, grotendeels op kostschool in Zürich doorgebracht, is groot en te abrupt. Zürich zal Elias zich zijn leven lang als een idylle blijven herinneren; hij zou er later tot de dag van vandaag zijn tweede domicilie kiezen. De breuk met Zürich markeert tevens een afscheid van zijn jeugd: gaandeweg ontgroeit Elias de kinderschoenen, hij krijgt last van puberale oprispingen en opstandigheid. Anderzijds ontwikkelt hij zich tot een fanatieke, wat brave studiebol.

Wat niet wil zeggen dat hij nu al met kolven en retorten in de weer is. Want later verdoemt zijn moeder hem tot de studie scheikunde aan de universiteit van Wenen, een studie die zijn hart niet heeft noch steelt, en die hij - zo groot is haar greep op hem - afsluit met een dissertatie: Ü*ber die Darstellung des Tertiärbutylcarbinols*. Nee, zijn belangstelling gaat uit naar de letteren. Shakespeare, Dante, Cervantes, Schiller, Molière, Homerus - ik doe maar een greep -, hij verslindt ze. Nog op kostschool in Zürich schrijft hij, om zijn moeder te behagen, een treurspel in vijf bedrijven: *Junius*

Brutus. De intrige ontleent hij aan Livius. Junius Brutus, de eerste consul van de Romeinse Republiek, vat de nieuwe wetten zo strikt op dat hij zijn beide zoons, die van medeplichtigheid aan een samenzwering tegen de Romeinse Republiek worden beschuldigd, ter dood laat veroordelen, en ook terechtstellen. Dit is voor Elias niet te rijmen met zijn voorstelling van vaderliefde. Het hoeft geen betoog dat de verhouding tot zijn moeder er door die intellectuele expansie niet minder problematisch op wordt. Zelf formuleert hij dit in *Die gerettete Zunge* als volgt: ‘Destijds ontstonden de eerste kiemen van de latere vervreemding tussen ons. Toen mijn weetgierigheid, die zij op alle mogelijke manieren had gestimuleerd, een richting insloeg die haar vreemd was, begon zij te twijfelen aan mijn oprechtheid en aan mijn karakter, en vreesde dat ik zou kunnen aarden naar mijn grootvader die zij voor een doortrapte komediant hield: haar meest onverzoenlijke vijand.’

Vijandschap

Vijandschap is inderdaad de laatste fase waarin beider verhouding uitmondt. Niet alleen dat hij zijn moeder geestelijk al snel voorbijstreeft, ook dat hij - eenmaal als student in Wenen - méér weerklank vindt bij de kunstzinnige Veza Calderon, wekt haar jaloezie en wrok. Beide gevoelens fluisteren haar de meest dwaze gedachten in. De omgang van Elias met de libertijnse Veza, zijn latere vrouw, is haar een doorn in het oog of, om met Canetti's vocabulaire uit *Masse und Macht* te spreken, ‘een angel in het vlees’. Zij verbreekt alle contact, iets waarin zij tot haar levenseinde volhardt, en laat het wederzijdse onthechtingsproces op zijn beloop. Zij kan haar zoon zijn verraad met Veza niet vergeven. Tot een verzoening dwingt Elias haar op haar sterfbed, in een ontroerend ogenspel tussen moeder en kind. Het is het laatste duel met zijn rivale, waarbij zij - met aan haar kant het gelijk van de zwakkere - toch de eindoverwinning behaalt. Canetti beschrijft dit in het staarthoofdstuk van *Das Augenspiel:*

> Zij was heel licht geworden. Al wat haar aan leven restte was opgegaan in haar ogen die zwaar waren van het onrecht dat ik haar had aangedaan. Zij vestigde haar blik op mij om het te zeggen, ik hield haar blik vast, ik verdroeg hem, ik wilde hem verdragen. Er was geen toorn in die blik, het was de kwelling van alle jaren waarin ik haar niet van mij had laten weggaan. Om zich van mij los te maken had zij zich ziek gevoeld, was zij naar artsen gegaan en naar verre oorden gereisd, naar de bergen, naar zee, het kon overal zijn, als ik daar maar niet was, en had daar haar leven geleid en het voor mij in brieven verborgen gehouden en had zich om mijnentwil ziek gewaand en was het na jaren werkelijk geworden. Dat hield zij me nu voor en sprak ten volle uit haar ogen. Dan werd zij moe en zei: ‘Ga!’, en terwijl ik in de kamer ernaast als een valse boeteling zat te wachten, schreef ik aan haar, wier naam haar niet over de lippen kwam en schonk ik Veza het vertrouwen dat ik aan mijn moeder verschuldigd was.

Veza Canetti (1897-1963)

Karl Kraus

Karl Kraus (1874-1936)

Elias' vertrouwen in Veza is onbegrensd. Zij, een Spaanse schoonheid met een vlijmscherpe scheiding in het ravenzwarte haar - Elias daarmee herinnerend aan zijn lievelingsgedicht ‘The Raven’ van Edgar Allan Poe -, personifieert zijn eerste kennismaking met de Weense literaire kringen. In deze kringen wordt de dienst uitgemaakt door Karl Kraus, wiens tijdschrift *Die Fackel* van alle gebeuren de spil is. Kraus noemde zijn *Fackel* in een brief aan zijn fiancée Sidonie Nádhérny von Borutin ooit zelf een ‘zuiveringsorgaan’, waarmee hij onder het mom van satire dat vuilnis uit de wereld wil spoelen dat zoveel namen heeft: het kapitaal, het feuilleton, de corruptie, de leugen en de oorlog. Het eerste nummer van *Die Fackel* opent als beginselverklaring veelzeggend met een ronkend: ons richtsnoer is niet ‘wat wij brengen’, maar ‘wat wij ombrengen’. In zijn nu beroemde polemiek met de Weense feuilletonist Alfred Kerr uit 1911 staan zinnen als: ‘U moet bedenken dat ik de kopstukken tot in het hiernamaals achtervolg en ze ook daar niet loslaat.’ En: ‘Het is mijn noodlot dat mensen die ik om het leven wil brengen, me onder de handen wegsterven.’ Zich een juist beeld te vormen van Karl Kraus, van deze literaire paus in de nadagen van Oostenrijks culturele hegemonie, is geen sinecure. Laten wij meegenieten van diens reputatie in de woorden van Elias Canetti uit *Die Fackel im Ohr*:

> Hij was, zei men, de scherpzinnigste en grootste man die er op dat moment in Wenen leefde. In zijn ogen vond niemand genade. In zijn lezingen viel hij alles aan wat slecht en verdorven was. Hij gaf een tijdschrift uit dat hij helemaal alleen volschreef. Alle inzendingen waren ongewenst, van niemand aanvaardde hij een bijdrage, brieven beantwoordde hij niet. Ieder woord, iedere lettergreep in *Die Fackel* was van hemzelf. Daarin ging het

eraan toe als voor de rechtbank. Hij klaagde zelf aan en vonniste zelf. Verdedigers waren er niet, dat was overbodig. Hij was zo rechtvaardig dat niemand werd aangeklaagd die dat niet verdiende. Hij vergiste zich nooit, hij kon zich helemaal niet vergissen. Alles wat hij te berde bracht, sloeg de spijker precies op de kop, zo'n precisie was er in de literatuur nog nooit voorgekomen. Om iedere komma bekommerde hij zich persoonlijk, en wie in *Die Fackel* een drukfout wilde vinden, kon zich wekenlang aftobben. Je deed er het verstandigste aan er helemaal niet naar te zoeken. Hij haatte de oorlog en was er tijdens de wereldoorlog in geslaagd om, ondanks de censuur, in *Die Fackel* tal van dingen af te drukken die tegen de oorlog gericht waren. Hij had misstanden aan het licht gebracht en corrupties bestreden, waarover de anderen allemaal hun mond hadden gehouden. Dat hij niet in de gevangenis was beland, was een wonder. Er bestond van hem een achthonderd pagina's tellend toneelstuk *Die letzten Tage der Menschheit*, waarin alles voorkwam wat er in de oorlog was gebeurd. Als hij daaruit voorlas stond je perplex. Dan was het dood-

> stil in de zaal en durfde je nauwelijks adem te halen. Hij las alle rollen zelf, zwendelaars en generaals, zowel Alice Schalek als de arme drommels die het slachtoffer van de oorlog waren, je hoorde ze van hem allemaal zo levensecht alsof die mensen voor je stonden. Wie hem had beluisterd wilde nooit meer naar de schouwburg, toneel was vervelend bij hem vergeleken, hij was in z'n eentje een heel toneelgebeuren, maar beter, en dit wereldwonder, dit monster, dit genie droeg de hoogstgewone naam Karl Kraus.
>
> ‘*Na afloop laat Joyce zich de onsterfelijke woorden ontvallen: “Ik scheer me met een mes, zonder spiegel.”*’

Dit monster Karl Kraus slaat - om de woorden van Trakl te gebruiken - met ‘zijn kristallijnen stem’ als een ‘vertoornde magiër’ de fine fleur van Wenen in zijn ban. Zo ook Elias Canetti. ‘Het eerste wat na het beluisteren van zo'n tien tot twaalf lezingen van Karl Kraus, na het een of twee jaar lezen van *Die Fackel* gebeurde’, merkt hij in zijn uit 1965 daterend essay ‘Karl Kraus, leerschool in verzet’ op, ‘was een algehele ineenschrompeling van de wil om *zelf* te oordelen (...)’ En:

> Je nam geen van de schrijvers ooit ter hand die door Kraus waren verdoemd. Er trad een soort verschraling in: terwijl ik vroeger (...) als een verscheurende leeswolf in alle mogelijke literatuur had gegrasduind, begon nu een periode van inperking, van ascetische terughoudendheid. Deze had tot voordeel dat je je nu des te intensiever richtte op hetgeen volgens Kraus wel bestaansrecht had: Shakespeare en Goethe natuurlijk; Matthias Claudius; Nestroy (...), de vroege Gerhart Hauptmann tot ongeveer *Und Pippa tanzt* (...); Strindberg en Wedekind (...), van de jonge generatie nog Trakl en Else Lasker. (...) Voor Aristophanes (...) had ik hem niet nodig, diens verstoting had hij bij mij wel nimmer kunnen bewerkstellingen, evenmin als een verstoting van het Gilgamesj-epos en de Odyssee; alledrie waren voor mij reeds lang het binnenste merg van mijn geest geworden. Romanschrijvers, ja vertellers in het algemeen, liet hij buiten beschouwing (...) en dat was een geluk. Zo kon ik zelf onder zijn meest meedogenloze dictatuur vrijelijk Dostojewskij, Poe, Gogol en Stendhal lezen (...). Aan hen, evenals aan de schilders Grünewald en Brueghel, ontleende ik later (...) de kracht voor mijn rebellie.

Deze rebellie tegen en uiteindelijke overwinning op de dictatuur van Karl Kraus is een langdurig en pijnlijk proces.

Het is wederom een proces van onthechting, en berust niet op een persoonlijke vijandschap. Canetti zal zijn gedachtenis zijn leven lang in ere houden, zoals bijvoorbeeld blijkt uit het aan Kraus toegezwaaide compliment in zijn dankwoord bij de aanvaarding van de Nobelprijs in 1981.

Leven van de pen

Na de voltooiing van zijn studie scheikunde besluit Canetti dit vak de rug toe te keren, en voorgoed. Hij wil van zijn pen leven. Een deels begrijpelijke, deels verwonderlijke

beslissing als we denken aan zijn teleurstellende ervaringen die hij kort tevoren met de Berlijnse kunstenaarswereld heeft opgedaan. Ik doel hiermee op zijn aanvaringen met kopstukken als Bertolt Brecht en de schilder George Gross. Van de laatstgenoemde had hij de *Ecce homo*map ten geschenke gekregen, waarvan hij de onverhulde zinnelijkheid en grove erotiek verafschuwde. ‘Het waren,’ herinnert hij zich in *Die Fackel im Ohr*, ‘afzichtelijke creaturen uit het Berlijnse nachtleven wat je daar te zien kreeg, maar zij waren er, zo dacht ik, omdat ze als afzichtelijk ervaren werden. De walging waarmee ik ze bekeek, hield ik voor de walging van de kunstenaar.’ Bertolt Brecht, wiens dichtbundel *Die Hauspostille* hem - laat ik eerlijk zijn - in verrukking brengt, vindt hij eigenlijk een geldbeluste proleet die klinkende munt slaat uit zijn ‘menslievende’ *Dreigroschenoper*.

Bij de eerste schreden op het schrijverspad speelt zijn Veza een sleutelrol. Zij ontsluit voor hem háár lievelingsbibliotheek en laat hem ook nader kennismaken met het werk van Georg Büchner. In eerste aanleg met diens *Dantons Tod*. We schrijven dan het jaar 1931 en staan op de drempel van het derde deel van Canetti's herinneringen: *Das Augenspiel*. Büchner ontvlamt Canetti's dramatisch talent, en Canetti schrijft vlak achter elkaar twee toneelstukken: *Hochzeit* en *Komödie der Eitelkeit*. In beide stukken brengt hij Büchners zogeheten principe der ‘akoestische maskers’ in praktijk. Volgens dit principe kenschetsen de personages zich door hun taaleigen en bakenen zij zich daardoor ook onderling af. ‘De kolonel, de dokter, de dreunende tamboer-majoor,’ schrijft hij over Büchners *Dantons Tod*, ‘worden als het ware vanzelf zichtbaar. Niemand heeft ze hun stem geleend, zij spreken zichzelf uit en slaan met zichzelf op een en dezelfde in, en wel op Wozzeck, en ontstaan terwijl zij op hem inslaan.’ Het rijkgeschakeerde Weens biedt voor akoestische maskers alle mogelijkheden, en Canetti buit die ten volle uit. Zijn stem in alle bochten wringend draagt hij in zeer besloten kring, zo ongeveer in de sfeer van een literaire salon, uit zijn toneelwerk voor. Onder het gehoor bevinden zich tal van woordkunstenaars, wier wordingsproces parallel loopt aan het zijne. Daartoe behoren thans gelauwerde coryfeeën als Hermann Broch, Robert Musil, Franz Werfel - een hoofdstuk apart - en zelfs eenmaal James Joyce. In diens aanwezigheid leest hij voor uit de *Komödie der Eitelkeit*. Na afloop laat Joyce zich de onsterfelijke woorden ontvallen: ‘Ik scheer me met een mes, zonder spiegel.’ Een wat naïeve, maar juist in haar onschuld humoreske reactie op een stuk, waarin de totalitair geregeerde staat op de korrel wordt genomen. Een staat die, door het verbod van alle spiegels, fotografieën en onderlinge vleierij, de mens weer op het pad der deugdzaamheid zal brengen. Desondanks spiegelt de mens zich dan in de regenplassen op straat, en komen er spiegelbordelen...

Het wachten is nu op het vierde deel van Canetti's herinneringen die, als men zijn leven na het einde van *Das Augenspiel*, dus na 1937, overziet, een belofte inhoudt. Temeer als ik de opmerking in herinnering roep, waarin hij het wezen van zijn autobiografie heeft samengevat:

> Ik ben in tegenstelling tot velen, vooral tot degenen die het slachtoffer zijn van een praatlustige psyche, niet de mening toegedaan dat je de herinnering moet tergen, koeioneren en onder druk zetten of moet blootstellen aan de uitwerking van uitgekiende lokmiddelen, ik maak een buiging voor de herinnering, voor de herinnering van een ieder. Ik wil de herinnering zo

in takt laten als zij toebehoort aan de mens die voor zijn vrijheid bestaat, en ik verheel niet mijn afschuw van degenen die het zich aanmatigen haar zo lang aan chirurgische ingrepen bloot te stellen totdat zij op de herinnering van alle overige mensen lijkt.

Bart Hageraats

Een handboek voor waanlogica
Over Het Martyrium

Canetti's zuiver literaire plannen warengroot, maar uiteindelijk publiceerde hij slechts één roman. Die mag dan ook wèl gelezen worden, ondanks de uitersten in waardering die het werk heeft opgeroepen. Zijn de lezers nu veel ontvankelijker in een wereld waarin verblinding nog steeds hoogtij vier?

‘Een groot boek,
een grote vloek’
(Kallimachos)

In hun absolute eenvoud eenvoud zijn het twee prachtige openingszinnen: ‘Wij leven in een bezeten wereld. En wij weten het.’ Het zijn niet de woorden van Canetti maar van Huizinga, uit 1935, het jaar waarin Die Blendung werd gepubliceerd. De Leidse historicus zei wat de Weense romancier schreef.

Die Blendung (de titel is gebaseerd op Rembrandts schilderij uit 1636, ‘De blindmaking van Simson’) is het meesterlijke debuut dat Canetti op 25-jarige leeftijd in slechts één jaar schrijft (1930/1931). Het is de enige roman die overblijft nadat hij aanvankelijk een Comédie humaine-cyclus van acht boeken heeft ontworpen, in elk waarvan een monomaan een hoofdrol zou moeten spelen.

Zou het eerst Kant fängt Feuer gaan heten, op aandringen van Hermann Broch, met wie Canetti bevriend was, verdwijnt Kant uit de titel en wordt Rembrandts schilderij de uiteindelijke naamgever.

Pas vier jaar na voltooiing wordt het boek uitgegeven bij uitgeverij Reichner, maar zonder succes. Na de oorlog, in 1948, onderneemt Weismann een tweede poging met even weinig resultaat. Pas vanaf 1963 kan Canetti gaan oogsten wanneer, voor de derde keer, zijn roman verschijnt, nu bij zijn nieuwe, vaste uitgever: Hanser in München.

De compositie van het verhaal is indrukwekkend, niet zozeer door de eruditie die eruit spreekt als wel doordat een hecht doortimmerde roman is ontstaan ondanks dat alle dramatis personae volslagen langs elkaar heen leven en communiceren. Hoewel, personen? Het zijn uitsluitend gekken, beter: monomanen, of nog liever: verzelfstandigde fysieke en psychische aberraties, vleesgeworden hypostasen.

Niemand begrijpt elkaar, iedereen spreekt langs elkaar heen en wantrouwt elkaar. En mochten ze elkander eens wél begrijpen, dan is het omdat ieder andermans overwegingen en handelingen uitlegt zoals hij of zij het wil zien en het hem of haar het beste uitkomt. Slechts als het om volstrekt absurde handelingen gaat, begrijpt de ander direct wat te doen.

Hebzucht voert de boventoon en schijnt zowat de enige drijfveer tot 's mensen handelen. Andere predikaten met betrekking tot de bevolking van Die Blendung: maniakken, mismaakten en manipulanten. Voor hun handelingen geldt: moedwil en misverstand, onwil, onkunde en onbenul, rancune, leugen en bedrog. Kortom: literatuur en net het leven zelf. Of althans een fraaie spiegel daarvan.

Toch, ondanks dit alles, een mooi boek? Zeker, maar op een bepaalde manier: het gevoel verdampt terwijl de ratio verdrinkt, precies conform de opzet van de auteur. Canetti wilde enerzijds een streng boek maken uit walging voor de heersende Weense literatuur die vooral werd beheerst door sentimentele feuilletonschrijvers, anderzijds heeft hij er zoveel puzzels in verwerkt dat er minstens een heel boek voor

nodig zou zijn om alles toe te lichten, zoals hij eens aan een vriend schreef.

Inmiddels is Die Blendung meer dan een halve eeuw oud. Het heeft in die periode niet aan kracht ingeboet - integendeel, het is actueler dan ooit. De verblindingen die Canetti in de jaren dertig tot zijn schepping brachten, tieren nu immers nog weliger dan toen.

De capriolen van Kien

In 1967 verscheen Canetti's roman in Nederland, in de vloeiende vertaling van Jacques Hamelink, onder de titel Het Martyrium. Het is typerend dat de letterlijke betekenis van Die Blendung, 'De Verblinding' dus, in geen enkele Westerse vertaling is terug te vinden. In de Engelse, Amerikaanse en Franse editie het heet boek respectievelijk Auto-da-fé, The Tower of Babel en La Tour de Babel. De nadruk ligt dus eerder op de spraakverwarring dan op de verblinding.

detail uit Rembrandts 'De blindmaking van Simson' (1636)

Aanvankelijk heette de hoofdpersoon 'B' van 'Boekengek', later 'Brand', daarna 'Kant' en tenslotte 'Kien': Peter Kien. Deze uitgemergelde Pierlala is een introverte sinoloog wiens leven uitsluitend door boeken wordt bepaald. Hij bezit een enorme bibliotheek van vijfentwintigduizend banden en weet van het leven zelf niets af omdat hij zich op vier hoog heeft verschanst en alleen voor een dagelijks ochtendwandelingetje, voor de winkels opengaan, buiten komt.

Kien heeft al jarenlang een huishoudster in dienst: Therese Krumbholz, een extreem weerzinwekkend personage. Zij is de vleesgeworden hebzucht die zich uit in steeds dezelfde clichéverhaaltjes van het laagste allooi. Geld is bij haar doel geworden, in plaats van middel. Haar

uiterlijk bestaat uit niet veel meer dan een gesteven blauwe rok en flaporen. Zij is het die Kien op geraffineerde wijze tot een huwelijksaanzoek brengt.

Als ze eenmaal getrouwd zijn, is Kien doodsbenauwd voor zijn huwelijksplichten en heeft Therese binnen de kortste keren het heft en het grootste gedeelte van de woning in handen genomen. Zij meent dat Kien schatrijk is (het tegendeel is waar) en maakt hem bijna gek met haar gezeur over geld, chequeboekje en testament. Kiens enige verweer bestaat uit het steeds langer op de dag zijn ogen dichthouden -vrijwillige verblinding - en later door zelfs te verstenen.

Als Therese weer eens in zijn bureau rommelt op zoek naar geld, breekt Kien echter door zijn verstening heen, wil haar afstraffen - maar wordt door haar ‘haar huis’ uitgegooid. Daarmee eindigt het eerste deel, ‘Een hoofd zonder wereld’.

In het tweede deel, ‘Hoofdloze wereld’, volgen we Kien bij zijn omzwervingen door de stad. Hij vraagt bij allerlei boekhandels de meest onmogelijke, geleerde boeken op, die natuurlijk nergens in voorraad zijn. Zo slaat hij alle niet verkregen titels in zijn hoofd op en vormt op die manier een (nieuwe) bibliotheek, die hij 's avonds in het hotel waar hij slaapt, voorzichtig uitpakt.

In de louche kroeg ‘De Zevende Hemel’ ontmoet Kien de halve pooier, halve oplichter en vermeende aanstaande wereldkampioen schaken Fischerle, een schepsel dat bestaat uit een bochel, een geweldige neus en twee rustige, treurige ogen. Kien meent in hem de eerste echte mens tegen te komen en neemt hem dan ook in dienst: Fischerle kan hem helpen de boeken in en uit zijn hoofd te laden. Maar natuurlijk vergist Kien zich: Fischerle is laag bij de grond genoeg om zelfs blinden te bedriegen; Fischerle is zelfs zo bezeten van geld, dat hij muntstukken van de grond líkt.

Samen raken ze verzeild in het pandjeshuis Theresianum, waar Kien vreselijk schrikt als hij ziet hoe er met boeken wordt omgesprongen. Daarom geeft hij iedereen die boeken komt verpanden het benodigde bedrag, en stuurt ze mèt de boeken weer naar huis terug. Dit brengt Fischerle, die het uiteindelijk alleen op Kiens portefeuille voorzien had, op een idee. Samen met een viertal compagnons in het kwaad maakt hij op slinkse wijze Kien zijn geld afhandig.

Intussen keert Therese, op zoek naar geld, het huis binnenstebuiten. Ook de huisbewaarder, Benedikt Pfaff, haalt het huis ondersteboven wanneer hij zijn huur niet ontvangt. Daarbij neemt hij en passant Therese en trekt vervolgens bij haar in. Een inkomen krijgen ze samen uit de verkoop van Kiens kostbare boeken, die ze gaan verpanden in het Theresianum. Onvermijdelijk komen ze Kien een keer tegen in het pandjeshuis; daarbij ontstaat een chaotische scène, die uiteindelijk leidt tot het vertrek van Fischerle: met het geld dat hij Kien inmiddels afhandig heeft gemaakt bereidt hij zijn vertrek naar Amerika voor, waar hij zijn droom van wereldkampioen schaken denkt te kunnen verwezenlijken. Zijn naam heeft hij daartoe alvast veranderd in ‘Fischer’.

In het derde en laatste deel, ‘De wereld in het hoofd’, is de belangrijkste rol naast Kien weggelegd voor zijn in Parijs wonende broer, de psychiater Georges. Kien, die zich nu een doek voor de ogen heeft gebonden, is inmiddels teruggekeerd naar het gebouw waarin zijn woning is gevestigd. De woning zelf wordt nog steeds door Therese en de huisbewaarder bezet, maar de uit Parijs overgekomen Georges stelt orde op zaken: Therese en Pfaff dienen aan het andere eind van de stad te gaan wonen,

de boeken worden uit het pandjeshuis gehaald en Kien wordt weer in zijn bibliotheek geïnstalleerd.

De uitgebreide gesprekken die Kien en zijn broer met elkaar voeren - ook zij praten voor een deel langs elkaar heen, zij het niet zo extreem als in de andere ‘discussies’ die in het boek gevoerd worden - handelen over vrouwen, het leven en alles wat daarmee samenhangt. Wanneer Georges tenslotte, na een een koel afscheid (beiden hebben te kampen met emotionele onmacht) opgelucht weer naar zijn gekkenhuis in Parijs is vertrokken, wordt Kien écht gek: hij steekt de bibliotheek in brand, gaat midden in de kamer op een ladder staan die boven uit het dak steekt, en als de vlammen hem bereiken lacht hij harder dan hij ooit gedaan heeft.

Leo Eland: 'Peter Kien'

Ontstaansgeschiedenis

Canetti is al ruim vijfenzestig jaar oud wanneer hij, begin jaren zeventig, zijn eerste persoonlijke ervaringen publiceert. Zowel het overlijden in 1971 van zijn broer Georges (longspecialist in Parijs) als zijn tweede huwelijk in datzelfde jaar zullen ongetwijfeld bij hem de neiging tot omzien hebben versterkt.

In 1973 schrijft hij het essay 'Mijn eerste boek: Het Martyrium', waarin wordt verhaald over de ontstaansgeschiedenis van de roman. In de fraaie autobiografische trilogie over de periode 1905-1937 (verschenen tussen 1977 en 1985) werkt hij dat essay verder uit.

Wij moeten het vooralsnog stellen met het materiaal dat de auteur zelf aandraagt. Er is al wel enig uitgevers-archiefmateriaal gepubliceerd, maar voordat de feitelijke reconstructie kan worden gerealiseerd, zullen we zeker in de volgende eeuw zijn aangeland.

De sociogenese van Het Martyrium is te vangen in een zestal trefwoorden, die in het hierna volgende aan de orde zullen komen: akoestisch masker, Paleis van Justitie, Steinhof, Berlijn, Moeder en Marek.

Het akoestisch masker is een begrip dat Canetti ontdekte in de Weense kroegen en koffiehuizen. Hij bedoelt met deze zelfgemunte term het volkomen autonome en authentieke van iemands stem en woordgebruik. De stem is onvervreemdbaar en onverwisselbaar; hij is in alle omstandigheden te herkennen als een (meestal onbedoeld) visitekaartje. Het sterk door Karl Kraus beïnvloede begrip 'akoestisch masker' werd door Canetti gentroduceerd in een interview in het Weense tijdschrift Sonntag op 19 april 1937. Ruim veertig jaar later noteert hij in zijn Aantekeningen dat hij zich altijd op akoestische maskers heeft beroepen. Dat tekent het belang dat hij hecht aan zijn kwalifikatie; het is het ei van Canetti. In Het Martyrium is de huishoudster/echtgenote Therese wel het meest uitgesproken akoestische masker. Canetti heeft haar zelfs letterlijke teksten in de mond gelegd die hij ooit opving van een hospita.

Op 15 juli 1927 werd door een opstandige menigte het Weense Justitzpalast in brand gestoken als reactie op een als onrechtvaardig ervaren vonnis. De politie trad hardhandig op, met als resultaat: negentig doden. Canetti was in die massa aanwezig en ging er naar eigen zeggen geheel in op. Die ervaring vormde niet alleen de voedingsbodem voor Die Blendung maar ook voor Massa en Macht.

Steinhof was een krankzinnigengesticht net buiten Wenen, waarop Canetti uitkeek vanuit zijn kamer in de Hagenberggasse. Het zette zijn denken en zijn fantasie aan het werk: 'Het dagelijkse uitzicht op Steinhof, waar zesduizend zwakzinnigen woonden, was de angel in mijn vlees. Ik weet heel zeker dat ik zonder deze kamer Het Martyrium nooit zou hebben geschreven.'

In de zomermaanden van 1928 en 1929 bezocht Canetti Berlijn, in verband met de Upton Sinclair-biografie en -vertalingen die hij verzorgde voor het Malik-Verlag. De stad werkte choquerend: vergeleken met het tamelijk ingetogen, Freudiaans-babbelzieke Wenen dat voor hem persoonlijk onder het intellectuele regime van Karl Kraus gebukt ging, vond hij in Berlijn een harde, versplinterde, egocentrische, extraverte, vluchtige cultuur; een stad waarin hij extremen en bezetenen leerde kennen. Canetti's wereld, dè wereld was verbrokkeld, versplinterd, 'en alleen

als je deze wereld in haar versplintering durfde te laten zien, was het nog mogelijk er een waarheidsgetrouw beeld van te geven.'

De haat-liefde verhouding tot zijn dominante moeder, Mathilde Arditti, ontwikkelde zich steeds meer ten koste van het tweede: de liefde. De moeder verweet haar zoon in intellectueel opzicht teveel pretenties en in maatschappelijk opzicht te weinig realiteitsbesef te hebben. Bovendien had zij volstrekt geen vrede met Elias' omgang met de acht jaar oudere Veza Calderon, die hij in 1934 zou huwen zonder zijn moeder in te lichten. Gewild of ongewild is de literaire prestatie dus een rechtvaardiging tegenover zijn moeder. Maar al had zij waardering voor zijn werk, hun verhouding is niet meer verbeterd.

Tenslotte is er nog één evidente invloed aan te wijzen: Thomas Marek, de volslagen verlamde buurjongen die alleen nog tong en ogen kon bewegen en waarmee Canetti vele gesprekken voerde, met name over filosofie. Door zijn speciefieke kijk op en denken over de wereld beïnvloedde Marek de auteur-in-spé, want hij

'werd de kern van mijn "comédie humaine" en zonder dat hij erin voorkwam het voornaamste bewijs voor de waarheid daarvan,' schrijft Canetti.

Zonder dat hij erin voorkwam? Het lijkt er anders op alsof Fischerle zijn schaduwbeeld gezien heeft: 'Kende hij soms één enkele mismaakte die doctor was? "Ik ken er een!" zei Fischerle, "ik ken er een!" Hij is nog kleiner dan ik. Hij heeft geen armen. Benen heeft ie ook niet. Je geneert je om naar 'm te kijken. Schrijven doet hij met zijn mond en lezen met zijn ogen (sic). Het is een beroemde doctor.'

In druk

In Het ogenspel kunnen we nalezen hoe Die Blendung via een omweg uiteindelijk in oktober 1935 (gedateerd 1936) kan worden uitgegeven door een vriend van Stefan Zweig: Herbert Reichner. Volgens Alphons-M. Bischoff, die als een van de eersten op Canetti's werk promoveerde, bestond die eerste druk uit 2 à 3.000 exemplaren.

In 1938 vlucht de joodse Canetti het land uit en Reichner emigreert naar Amerika. Als uitgever Willi Weismann in 1947 contact opneemt voor een heruitgave van Die Blendung, gaat Canetti akkoord op voorwaarde dat ook Bruiloft en Komedie der ijdelheid worden uitgegeven, omdat deze drie werken 'te zamen alles zijn, wat van mijn Weense periode in leven moet blijven.'

Deviezenbeperkingen, onzekere papierdistributie en de geldzuivering maken voor hem de beslissing om werk uit te geven in Duitsland, niet gemakkelijker: 'Ik publiceer zo weinig, dat ik nog meer dan anderen op honoraria ben aangewezen,' schrijft hij zijn nieuwe uitgever in 1947.

Van de planning komt echter weinig terecht: door problemen met papier en drukwerk ligt het boek pas met Kerstmis 1948 in de boekwinkels. De oplage van 5.000 exemplaren bleek veel te groot, aangezien de in commissie verkopende boekhandelaren wel veel hadden besteld maar uiteindelijk weinig verkochten. Los van de inhoud nodigde het sterk houthoudende papier niet erg tot aankoop uit.

Als het Weismann ook niet lukt het boek in Oost-Duitsland te slijten 'omdat de Ostzone nu uw boeken als "ondermijnend" heeft afgewezen', vraagt hij Canetti om begrip voor het verramsjen van de voorraad, waarna een nieuwe uitgave op goed papier moet volgen. Dat gaat evenwel niet door vanwege de financiële problemen van de uitgeverij en omdat Canetti zich niet in een voorgestelde verzamelband met andere auteurs wil laten persen: 'Ik maak voor mezelf mijn werk en mijn weg zo moeilijk, dat ik echt alleen maar voor mijzelf kan spreken,' schrijft hij Weismann. Zo gaat ook de tweede Originalausgabe van Die Blendung uit als een nachtkaars.

De ommekeer komt pas in 1963, als de cheflector van het Hanser-Verlag, Herbert G.Göpfert, contact opneemt met Canetti. Vanaf die tijd is zijn werk steeds bij die in München en Wenen gevestigde uitgeverij verschenen, vanaf dat moment ook zijn de belangstelling voor en de verkoop van zijn werk in stijgende lijn gegaan, wat nog versterkt is door de latere Fischer pocket-uitgaven. De waardering kwam tot uiting in vele literaire prijzen en onderscheidingen, en culmineerde in 1981 in de Nobelprijs voor de literatuur.

Indruk

Het zal achteraf nauwelijks verbazen dat Die Blendung in het politieke tumult van de late jaren dertig in Duitsland vrijwel onopgemerkt is gebleven, terwijl het paradoxalerwijs toch ook als een aanklacht tegen juist die tijd kan worden gezien. Als er al over geschreven werd, ging het meestal over de vormproblemen: over de vraag in hoeverre de grenzen van de roman bereikt waren, bijvoorbeeld. Of men identificeerde de schrijver - volslagen ten onrechte - met figuren en uitspraken uit zijn boek.

In Nederland wijdden in het voorjaar van 1936 enkele landelijke dagbladen aandacht aan Die Blendung. De NRC meende dat het boek met de auteur aan de haal was gegaan en vond het veel te wijdlopig, maar vroeg zich tevens af of er onder al die krankzinnigheden misschien ook de vonk van genialiteit schuil ging. Dat Canetti met zijn stijl de tijd vooruit leek, bleek wel uit de welwillende houding van de recen-

Leo Eland: 'Therese Krumbholz'

sente die tegelijk niet goed wist wat ze ermee aan moest:

> Hierdoor krijgen zij (de romanfiguren, BH) niet het beeld van één mensch, verward en verworden, midden in een vertrouwde realiteit, maar een òns verwarrend beeld eener uit haar voegen getrokken werkelijkheid. Maar als we dit eenmaal zoo goed en zoo kwaad als het gaat aanvaarden en den weg trachten te vinden in de mysterieuze verhaspeling van 'Wahrheit und Dichtung', waarvan de strekking, de bedoeling en de beteekenis ons veelal ontgaan, dan vinden we volop gelegenheid om de felle, rake, ook meedoogenlooze karaktertekening te bewonderen, een karaktertekening, die naast een enorme menschenkennis een hoonende, kwaadaardige skepsis verraadt ten opzichte van den aard van des schrijvers medeschepselen.

(Zij kon toen nog niet weten dat het latere oeuvre het tegendeel van die vermeende skepsis zou bewijzen.) De recensie besluit met de aansporing Canetti niet uit het oog te verliezen, maar Die Blendung is uiteindelijk 'een boek, vol intelligentie, dramatische sfeer en onopzettelijke humor,- en dat toch niet geslaagd mag heeten.'

De Telegraaf-recensent is ambivalent in zijn bespreking maar keurt het boek tenslotte toch af op morele gronden. Hij strooit weliswaar met adjectieven als meesterlijk, bruisend, suggestief en knap, maar struikelt uiteindelijk over de symboliek in het boek: 'Al is het hier en daar nog zoo juist, dan wordt het ons, wij zouden haast zeggen weinig sympathiek, en af en toe op een zeer onaangename manier opgediend.' Deze preek wordt afgesloten met de mededeling: 'Wij hadden graag wat meer kracht, wat meer gezond ideaal en wat minder onsmakelijkheid gezien.'

Het is de Engelse literatuurcriticus Isaacs die door zijn gebundelde BBC-lezingen Hella Haasse op het spoor van Canetti zet. Haar zoektocht ('Niemand had ooit van Elias Canetti gehoord') leidt tot een artikel in Litterair Paspoort van februari 1954, waarin zij aandacht vraagt voor Canetti en Die Blendung. Dat enerzijds de tijd, en dus de kijk op de wereld was veranderd, en anderzijds Hella Haasse een ontvankelijke en kiene lezeres was, blijkt wel uit haar waardering voor het werk:

> Het is mijn persoonlijke overtuiging, dat wij in Die Blendung een klassiek staal bezitten van het zeldzaamste (want misschien wel moeilijkst te verwezenlijken) genre in de romankunst, de allegorie waarin een volkomen versmelting van symbool en levende werkelijkheid heeft plaatsgevonden.(...) Een allegorie dus: het verzet van de mens tegen de macht van het Kwaad en het kwaad van de Macht.

Geen moreel verontwaardigde of uit onbegrip voortgekomen afwijzing dus, maar een met begrip voor de extreme constructies geschreven aansporing tot lezen. Ook Hella Haasse valt het overigens op, dat er als lezer nauwelijks enig mededogen is op te brengen met de hoofdfiguren, maar of haar kwalifikatie 'de Elcerlyc van een ondergaande beschaving' juist is - een visie die Kees Fens in 1981 min of meer op Canetti's hele oeuvre plakt -, daarover kan men van mening verschillen. Van de zo vaak voorspelde ondergang van onze beschaving is tot op heden immers nog niet zo veel gebleken. Terwijl de belangstelling voor Canetti vanaf 1963 gestaag toenam, bleef het in Nederland vanaf 1954 stil rond rond zijn werk. Pas in 1967 kwam hij

weer onder de aandacht. In dat jaar haalde uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep hem naar ons land ter promotie van Het Martyrium, Hamelinks vertaling van Die Blendung. De wat onwennige auteur werd begeleid door Hella Haasse, die in De Groene Amsterdammmer nogmaals aandacht besteedde aan de roman. Interviews verschenen in april en mei van dat jaar onder andere in De Telegraaf, Het Parool en Vrij Nederland, en Kees Fens en Jaap Walvis publiceerden hun recensies in De Tijd en Vrij Nederland. Kortom, toen Canetti drieneenhalf jaar later opnieuw in Nederland was om Stemmen van Marrakesch extra aandacht te geven en lezingen te houden in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag, was hij in ons land geen onbekende meer.

Tijdloep

In Het Martyrium vinden we twee uitvoerige, verdichte romanopvattingen die ook te vinden zijn in Canetti's Aantekeningen. Sinoloog Peter Kien meent dat geen enkele geest vet wordt van een roman. Romans zouden wat hem betreft eigenlijk van staatswege verboden moeten zijn; het zijn immers 'wiggen welke iemand die toneel speelt met zijn pen in de gesloten persoonlijkheid van zijn lezer drijft.' Zijn broer, de psychiater Georges, had zich al afgekeerd van de schone letteren sinds hij opging in de wereld van zijn gekken. Volgens hem was de roman te gladjes geworden, vergeleken met het echte leven: 'Lezen was minnekozen, een andere vorm van liefde, was voor dames en hun dokters wier beroep een verfijnd begrip voor de lecture intime van elke cliënt vereiste.' Voor Georges is de hele romanliteratuur niet meer dan 'één groot handboek voor goede omgangsvormen.'

Canetti zelf benadrukt, in 1942, de bespiegelende waarde die de roman moet heroveren in de steeds jachtiger wordende tijden:

> De roman mag geen haast hebben. Vroeger kon ook de haast tot zijn sfeer behoren, maar nu heeft de film deze overgenomen; daarmee vergeleken moet de haastige roman altijd ontoereikend blijven. De roman, als voortbrengsel van rustiger tijden, brengt wellicht iets van deze oude rust in onze nieuwe gejaagdheid. Hij zou veel mensen tot tijdloep kunnen dienen; hij zou kunnen aanzetten tot bestendigheid; hij zou de lege meditaties van hun cultussen kunnen vervangen.

'Voor exegeten, van welke richting dan ook, is Het Martyrium een Mekka,' merkte Gerrit Jan Zwier ooit terecht op. Het is dan ook buiten kijf dat Canetti, bewust én onbewust, vele puzzels, verwijzingen, betekenissen, spiegelingen, kortom: symboliek in zijn werk heeft gestopt. Er is - in het buitenland - al veel over geschreven, maar nog steeds zijn de interpretaties niet uitgeput.

In Wenen had Canetti gedurende vier jaar intensief contact met Dr Sonne, die hij regelmatig in een koffiehuis ontmoette. Deze belangeloze super-intellectueel, waarover Canetti in zijn Ogenspel uitsluitend in waarderende termen spreekt, heeft destijds (1935) een imponerende mondelinge analyse van Die Blendung gegeven. De indruk die deze verhandeling op Canetti maakte is te ingrijpend om niet te citeren:

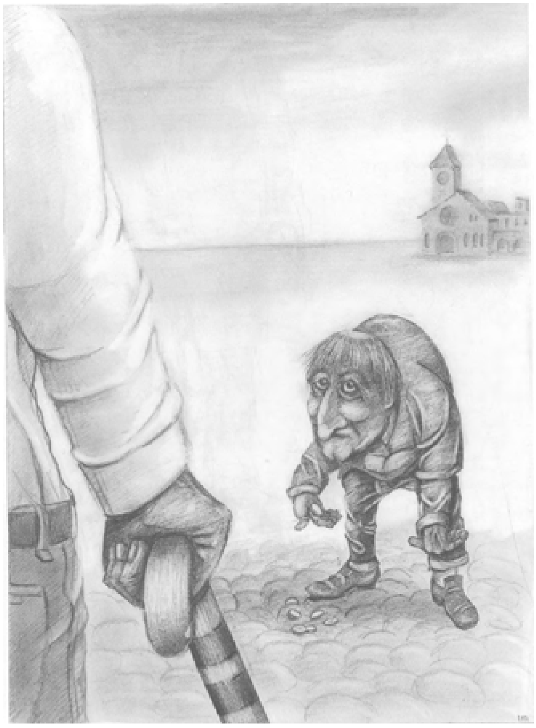
> Hij doorlichtte de roman en legde verbanden, van het bestaan waarvan ik niets had vermoed. (...) Want van onvergelijkelijk groter belang waren de dieperliggende verbanden die hij voor mij blootlegde. Ik vermeld er niets over. In de sindsdien verstreken vijftig jaar is daarvan heel wat ter sprake gekomen. In essays en boeken zijn dingen gezegd die Sonne destijds had uitgelegd. Het is net of zich in een boek een reservoir verborgen houdt en of er geleidelijk aan uit dat reservoir wordt geput, totdat ten slotte alle geheimen zijn opgehelderd of verbruikt. Dat tijdstip, vrees ik, is echter nog niet bereikt. Een groot deel van de schat die Sonne mij destijds gaf, bewaar ik nog ongebruikt in mij en als ik, waarover sommigen zich verbazen, bij iedere serieuze reactie nog altijd met nieuwsgierigheid

antwoord, dan houdt dat verband met deze schat, de enige in mijn leven die ik kan overzien en bewust beheer.

Onnodig te zeggen dat de hierna volgende opmerkingen worden gedaan zonder de pretentie iets bijzonder toe te voegen aan de bestaande analyses van Die Blendung. Het zijn slechts nadere uitwerkingen van suggesties waar Canetti de lezer, deze lezer in ieder geval, via zijn andere werk als vanzelf toe brengt.

Micro

Fischerle wist een van zijn schaakpartijen met manipulaties te winnen: 'Snel stuurde hij op de ondergang aan; wiens ondergang was bekend, ook hier was een naam een fetisj.' En in Wat de mens betreft (1955) lezen we: 'Ik ben bang voor de ontleding en verklaring van namen, ik ben er banger voor dan voor moord.' Desondanks hier enige opmerkingen over de namen in Het Martyrium.



Leo Eland: 'Siegfried Fischerle'

Is dat een literaire moord? Geenszins, want daarvoor heeft Canetti - met een uit zijn jeugd stammende afkeer van zijn voornaam - het zelf te dikwijls over namen. Bovendien, of liever: uiteraard blijken in Het Martyrium de namen van de personen weloverwogen gekozen. ‘Persoon’ is trouwens afgeleid van het Latijnse ‘persona’, wat ook ‘masker’ betekent; hier betreft het dus vleesgeworden akoestische maskers.

Peter Kien. ‘Petra’ is Grieks voor ‘rots’, als symbool van vastheid en betrouwbaarheid: zijn vasthouden aan boeken en het zich betrouwbaar achten in het zoeken naar de waarheid. ‘Kien’ heeft de betekenis van harsachtig hout (hij is dan ook zo mager als een plank) en in het dagelijkse woordgebruik staat het voor ‘snugger’. Bovendien, bevestigde een échte sinoloog mij, laat ‘Kien’ zich in het Chinees (Canetti is goed thuis in de Chinese cultuur) uitspreken als ‘djän’, wat betekent: spiegel, en ook: waarschuwend voorbeeld.

Therese Krumbholz (in de Nederlandse vertaling: Krumholz). ‘Therese’ staat voor het Griekse ‘therizein’, dit is: oogsten, of ‘thèra-ein’, jagen. Haar jacht op Kiens bezit en haar vermeende oogst zijn evident. ‘Krumbholz’ (feitelijk ‘Krummholz’, maar de inlassing van de ‘b’ maakt de naam wat lomper) is te vertalen als ‘kromhout’, dus kromgegroeid hout, maar ook als hout dat in de scheepsbouw wordt gebruikt ter verbinding van bijvoorbeeld dek en boord, met andere woorden: intermediërend tussen boven (Kiens wetenschap) en beneden (Therese's hebzucht).

Benedikt Pfaff, de huisbewaarder. ‘Benedictus’ heeft de betekenis van ‘gezegende’ (zoals hij zichzelf ook ziet) en ‘Pfaff’ heeft dezelfde dubbele bodem, omdat Pfaffe ‘paap’ betekent, waarbij de ‘e’ is weggelaten om het fonetisch effect van de slag, het slaan, in de naam te verwerken.

Georges, de broer van Kien. Hij zal vernoemd zijn naar Canetti's broer, die ook in Parijs woonde en later werkte. Hij studeerde medicijnen en specialiseerde zich, onder drang van en uit zorg voor zijn moeder én door eigen tb-ervaringen, als longarts, waarna hij in de leiding van het Louis Pasteur Instituut terecht kwam.

Siegfried Fischerle. ‘Si(gi)’ staat voor zegen, overwinning. ‘Fried’ staat voor vrede, veiligheid, bescherming. Siegfried is dus de ‘beschermer van de overwinning’, wat - ironisch bedoeld uiteraard - uit het verhaal duidelijk blijkt. ‘Fischerle’ in de betekenis van visserke, naar Kiens geld, is ook duidelijk. En als hij meent in Amerika eenmaal succes als wereldkampioen schaken te hebben, zal hij alleen nog ‘Fischer’ heten: visser, naar groot geld. De naam is visionair geweest: vier decennia later was het de Amerikaan Bobby Fischer die in zijn gevecht om de wereldtitel, tegen Boris Spassky, het ‘grote geld’ bij het schaken introduceerde.

Dat de gore onderwereldkroeg De Zevende Hemel heet, zegt genoeg: het is niet alleen het summum van opgetogenheid, maar ook de hemel van de buitenste planeten en tevens de hoogste trap - die der contemplatie - die de mystici in hun reis naar God konden bereiken.

Behalve de naamsymboliek lijkt mij ook de cijfersymboliek moeilijk te ontkennen. In ieder geval geldt die symboliek zeker voor wat betreft het cijfer 8. Om niet te vervallen in een opsomming van de vele bewijsplaatsen die daarvan te geven zijn, beperk ik mij tot de volgende voorbeelden: De ochtendwandeling van Kien, welke telkens om 8 uur precies wordt beëindigd; Therese is 8 jaar als huishoudster bij Kien in dienst als de scènes beginnen; Kien is 40 jaar oud, Therese is 16 jaar ouder; het eerste en laatste deel spelen zich af in de Ehrlichstrasze (sic) 24; de vrouw van

Benedikt Pfaff is 8 jaar jonger dan hijzelf, zijn dochter is 16 jaar; Georges is directeur van een gesticht met 800 krankzinnigen; de 8 strenge kloosterregels die Boeddha formuleert en waarnaar Kien in zijn vrouwenhaat verwijst; en tenslotte: Georges komt na 8 strenge mythologische deducties van het door zijn broer Peter vertelde, min of meer achter de juiste toedracht van wat er allemaal gebeurd is.

Te structureel dus om toevallig aanwezig te zijn, al die achten. Wat kunnen de motieven hiervoor zijn? Met enig gevoel voor symboliek zijn er diverse redenen te geven.

Canetti's 'Comédie humaine' zou aanvankelijk uit acht delen gaan bestaan, handelend over even zoveel monomanen: een geloofsfanaat, een technisch fantast, een verzamelaar, een

door de waarheid bezetene, een verkwister, een vijand van de dood, een boekengek en een toneelspeler die alleen in snel wisselende metamorfosen kan leven. Het Martyrium werd uiteindelijk acht in één - en het is natuurlijk de vraag of Canetti voor een dergelijk soort boeken niet al zijn kruit verschoten heeft in deze ene grote schepping.

Een tweede reden kan de ongenoemde verwijzing zijn naar de acht leefregels van Boeddha -door Therese verbasterd tot ‘Poeda’ - die behelzen: juist inzicht, besluit, spreken, handelen, leven, streven, mediteren, denken. Het laatste voorschrift sluit in feite aan op het eerste en daarmee is de cirkel rond voor de achtvoudige levensweg.

Dat geen enkele figuur uit Het Martyrium zich aan ook maar één van deze leefregels houdt, is het levende bewijs voor de toepassing van het zogenaamde ‘minus-procédé’: de opzettelijke verzwijging. Hetzelfde effect kunnen we zien met betrekking tot Kant - de aanvankelijke naam van Kien - die meermalen genoemd wordt en wiens categorisch imperatief als een min of meer autonoom zedelijk geweten is te interpreteren; dat is ook al volslagen afwezig in de roman. Dat in Boeddha's ontwikkeling via twaalf stadia juist het achtste dat der ‘bodhi’, ontwaking of verlichting, is, doet met verwijzing naar Kiens vuurdood cynisch aan -of is het berusting die eruit spreekt?

De verwijzing naar situaties acht jaar vóór de actualiteit van de roman, zijn in Canetti's eigen ervaringen in verband te brengen met de moord op Walther Rathenau op 24 juni 1922. De gevolgen van die moord leverden Canetti zijn eerste indrukwekkende massa-ervaring op, precies acht jaar voordat hij aan Die Blendung begon.

Een al dan niet opzettelijke verwijzing naar het overlijden van zijn vader op 8 oktober 1912 is eveneens mogelijk. Deze gebeurtenis maakte zo'n overdonderende indruk op de zevenjarige jongen, dat die datum voorgoed in zijn geheugen gebrand moet zijn.

Na de genoemde persoonlijke motieven is tenslotte de symboliek van het cijfer 8 van belang. Numerologisch gezien staat de acht voor saturnale mensen: intense naturen met een grote individuele kracht die echter veelvuldig wanbegrip ontmoeten en heel eenzame levens leiden, die vaak speelbal van het lot zijn en geteisterd worden door verliezen, zorgen en vernederingen. Een nadere toelichting voor de Martyrium-figuren is hier niet meer nodig.

Kijken we naar de verschijningsvorm van de 8, dan zien we twee op elkaar gestapelde nullen, een kwalifikatie die voor alle figuren opgaat. Tevens vormen die twee opgestapelde rondjes twee cirkels: de cirkelredeneringen in de ‘communicatie’ tussen de personen zijn veelvuldig. Of we zien de figuur van de slang die Rushdie in de titel van zijn beschouwing plaatst. Leggen we de 8 horizontaal, dan herkennen we het oneindigheidsteken: een extreme vorm van Canetti's literaire wensen. En tegelijk is het het teken van dood en wedergeboorte, zoals aan het slot van mijn betoog zal blijken.

Macro

Ook bij de interpretatiemogelijkheden op macro-niveau zal ik mij noodgedwongen moeten beperken tot enkele opmerkingen. Ieder die Het Martyrium leest en herleest, zal er tenslotte toch steeds weer en steeds meer zijn eigen uitleg inleggen.

Het Martyrium is te interpreteren als een lijdensverhaal. Kien heeft plannen voor een bijbeluitleg naar zíjn visie, zodra hij daarvoor de tijd heeft. Kien als Christus, als Heiland, komt in dit passieverhaal als verlosser naar voren. Niet de verlosser van mensen maar van boeken; daaruit blijkt zijn sublimering - en tevens superieure minachting - van mensen. 'Wellicht had Christus in werkelijkheid in het geheel geen mensen op het oog gehad en had een barbaarse hiërarchie de oorspronkelijke woorden van haar stichter vervalst. Het onverwacht verschijnen van de Logos in het evangelie van Johannes gaf ruimschoots grond voor twijfel (...).' Kiens zelfgekozen vuurdood wijst in de richting van Christus' dood, een vonnis waaraan ook Hij zich wilde noch kon onttrekken. Een Odyssee, dat is Het Martyrium ook. Een zwerftocht, niet alleen door alle hoeken en spelonken van de stad, maar bovenal door de geest, door de wanen van de geest: via de veelvuldig gebruikte monologue intérieur of via de wan-communicatie. Alle figuren bezigen in hun waterdichte logica het petitio principii:

ze verwijzen permanent naar zichzelf, waardoor hun redenaties altijd kloppen.

Dit geldt tegelijk voor het hele boek, maar dan in het licht van het eerder genoemde minusprocédé. Kortom: Het Martyrium is een hermetisch werk over een geheel eigen universum - symbool der verblinding, handboek der waanlogica. Spiegel dus van onze (Westerse) wereld die meent zo rationeel en logisch te zijn, waarbij ieder individu ter rechtvaardiging van zijn of haar handelen verwijst naar het eigen universum, dat óók altijd waterdicht lijkt.

Spiegel

In Canetti's Berlijn-ervaringen uit De Fakkel in het oor lezen we:

> Mij verontrustte de verscheidenheid van mensen. Ze wrongen zich in alle mogelijke bochten om zich aan elkaar begrijpelijk te maken. Maar ze begrepen elkaar niet. Het was ieder voor zich, en hoewel hij, in weerwil van alle illusies, alleen bleef, ploeterde hij onvermoeibaar voort.

Daarmee belanden we als vanzelf bij het taalgebruik van Canetti. Dat is glashelder en ritmisch. En juist daarmee weet hij de chaos uit te beelden die wij communicatie noemen. De taal zelf is door de ontdekking van haar begrenzingen een intens studie-object geworden voor de twintigste-eeuwse filosofen. De Wiener Kreis, de Oxfordse School, neopositivistische en analytische wijsgeren bogen zich over het opnieuw ontdekte raadsel.

Canetti's uitspraken in zijn *Aantekeningen* maken duidelijk dat hij van hun aanpak niet zo bar veel moet hebben, ook al is hevige betrokkenheid bij het onderwerp hem niet vreemd. Hij goot het probleem liever in een literaire mal, waarbij de vorm in één keer moest ontstaan, zoals bij Het Martyrium. In 1958 merkte hij op: ‘Deze Oxfordse filosofen schaven en schaven tot hun niets meer overblijft. Ik heb veel van hen geleerd: ik weet nu dat je beter nooit met schaven kunt beginnen.’

Er zijn hier nogal eens boze dingen gezegd omdat het ging over de spiegel van een boze wereld. Laat dit de lezer vooral niet weerhouden Het Martyrium ter hand te nemen om zelf ‘de schok der herkenning’ te ervaren. Niet om het als Maarten Biesheuvel woedend in een hoek te smijten, maar om het, als Maarten 't Hart, boven alle lof te verheffen.

De actualiteit van Het Martyrium blijkt tenslotte hieruit, dat wel de roman maar niet de betekenis eindigt bij de vuurdood van Kien. Het op de eerste pagina geïntroduceerde buurjongetje, dat later tot drie maal toe uit Kiens bibliotheek wordt geweerd, wordt de exponent van een nieuwe generatie: geleerd en verblind en monomaan.

Ewige Wiederkehr.

Salman Rushdie
De slang der kennis
Over Die Blendung en boekverbrandingen

De profetische tekst die Salman Rushdie publiceerde in 'The Listener' na de toekenning van de Nobelprijs voor literatuur aan Canetti. Aan de hand van Die Blendung schrijft hij ongeweten over zijn eigen, nog ongewisse toekomst...

Ik was net negentien jaar oud toen ik *Die Blendung* voor het eerst las en met fantasieën liep over mijn toekomstige loopbaan als schrijver. Rond die tijd zwierf een jong meisje dat ik kende door de koude labyrinten van de Franse 'nouveau roman' en ik voelde mij verplicht, haar gezelschap te houden. Dus las ik Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute en Marguerite Duras, wier boeken zo koel waren dat zij in mij de overtuiging wekten, dat de roman dood was en dit de lijken waren.

Heden ben ik vergeten hoe het was, toen ik voor de eerste keer met *Die Blendung* kennis maakte; maar als er iemand is die zich herinnert mij daarop attent te hebben gemaakt, dan zou ik hem of haar ervoor willen bedanken, mij uit die arctische experimentele woestenij te hebben bevrijd. Toen ik het boek destijds las, vervuld van alle ambitie en arrogantie van mijn negentien jaren, merkte ik niet alleen dat er nog leven stak in de oude vorm, maar ervoer ook iets over dat wat mij als 'Schrijven' voor de geest stond. Ik kwam tot de conclusie dat alles wat ik te doen had was - zoals Canetti - veelomvattende vorming en imponerende structurele gecompliceerdheden met een soort van stralende, komische grote ogen te verenigen; en natuurlijk zouden mijn boeken, net zoals *Die Blendung*, wonderlijk gemakkelijk toegankelijk zijn. (Voor iemand wiens hoofd kort tevoren door *Finnegans Wake* verdoofd was geworden, was het een ware vreugde te ervaren dat grote moderne romans zich werkelijk gemakkelijk lieten lezen!)... Maar ik was jong, en dat kan u misschien bewegen (om van Canetti nog maar te zwijgen), mij dit stukje jeugdige aanmatiging te vergeven.

'*De meedogenloosheid van de komedie vernietigt een van de verschrikkelijkste literaire werelden van de eeuw*'

Het eerste deel van de *Blendung* draagt de titel 'Hoofd zonder wereld' en karakteriseert daarmee Peter Kien volkomen duidelijk. Kien, die van zijn bibliotheek houdt, schijnt voor nagenoeg het gehele menselijke ras walging te voelen. Zijn hartstocht voor boeken, aldus Canetti, is 'de enige, die hij zich in een streng en arbeidzaam leven veroorloofde'.

Is Peter Kien in werkelijkheid dus een verklede Elias Canetti? Het zou gemakkelijk zijn, in deze gedachte te vervallen. Gemakkelijk, dat wil zeggen: tot men het boek leest. Dan zal men ontdekken dat Kien een karakter is, dat een soort waarschuwing belichaamt - inderdaad een waarschuwing, en wel tegen juist die

solipsistische studeerkamergeleerdheid die, in het geval van Kien, in waanzin ontaardt. Het is een bewijs voor Canetti's objectiviteit als schrijver, dat hij in staat is geweest zich zo vaardig van zijn boekenwurm-held los te maken.

Deze distantiëring is het, die in mijn ogen de uitwerking van het boek bepaalt. Daarzonder - dat wil zeggen, als het boek om zo te zeggen aan de kant van Peter Kien gestaan zou hebben - zou het weinig meer geweest zijn dan een elitaire verhandeling over een man met grote verstandelijke gaven en een verfijnd gevoelsleven, die door de domme bekrompenheid van de onderste maatschappelijke lagen ten val wordt gebracht. In de *Blendung* echter blijft niemand verschoond. Professor en meubelverkoper, huisbewaarder en dief worden allemaal door elkaar gerammeld. De meedogenloosheid van de komedie vernietigt een van de verschrikkelijkste literaire werelden van de eeuw.

Boekverbranding

Het is bovendien een profetische wereld. *Die Blendung* werd in het begin van de dertiger jaren voltooid. En toch is zijn analyse van de bronnen van het fascisme en zijn sleutelbeeld van de brandende boeken maar al te treffend. Er zijn momenten in het leven van iedere schrijver waarop hij gewaar wordt dat dat, wat hij als fantasie heeft opgeroepen, niets minder dan de letterlijke waarheid is; en de nachtmerrie van Elias Canetti eindigde als de boze droom van de wereld.

> '*Het was een andere Duitser, richting uitte dat "wie boeken verbrandt, ook mensen verbrandt"*'

David Levine: Elias Canetti

Natuurlijk heeft de titel (in de Engelse vertaling draagt *Die Blendung* de titel *Auto-da-fé)* betrekking op de door de Spaanse Inquisitie in werking gestelde boekverbrandingen. En voor het geval dat men mocht denken dat Canetti open deuren intrapt, zij opgemerkt dat de impuls om boeken te verbranden volstrekt niet verdwenen is uit de hoofden van onze heersers. Nog afgelopen maand (dat wil zeggen: in november 1981) stichtten de machthebbers in Indonesiëeen vreugdevuur van niet

minder dan 10.000 exemplaren van romans van de meest aanzienlijke, nog levende schrijver van het land, Pramoedya Anata Toer, die zelf als mogelijke Nobelprijskandidaat is genoemd. En dichter bij

huis - en als bewijs dat het lang niet altijd een regering hoeft te zijn, die zich zo gedraagt -: in het meest recente verleden heeft in Amerika de Beweging van de Zwijgende Meerderheid zulke onduldbare revolutionairen als William Shakespeare en Mark Twain aan de brandstapel overgeleverd. En Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five*, zelf een roman over een vuurzee, namelijk het bombardement op Dresden, werd in de verwarming van een Amerikaanse school verbrand op bevel van de onderwijsinspectie. Zoals Bertolt Brecht zei op het einde van zijn parabel over Hitler, in *De stuitbare opkomst van Arturo Ui:* 'De schoot is nog vruchtbaar, waaruit het kroop'.

Het was een andere Duitser, Heinrich Heine, die zich in die richting uitte dat 'wie boeken verbrandt, ook mensen verbrandt'; en in zekere zin is het deze bewering die Canetti in het extreme doortrekt en grotesk-komisch ontvouwt. Voor Peter Kien zijn boeken in feite mensen. Hij spreekt met ze en vraagt ze zelfs om advies. Juist deze kleine eigenaardigheid van hem geeft ons het eerste aanknopingspunt dat het er in deze schedel van een meesterdenker niet al te best voor staat: Als hij met zijn boeken smoest, en nog wel vertrouwelijker dan hij dit ooit met een gewoon menselijk wezen voor elkaar kreeg, vernemen wij het eerste fladderen van de vleermuisvleugels in de klokketoren van zijn waan. Tegen het einde van de roman komen die genoemde vleermuizen opstandig in zwermen uit zijn oren. Als de boeken branden, hoort hij hun schril gekrijs. Toen ik *Die Blendung* onlangs herlas, maakte de paradoxale vorm van zijn methode de meest blijvende indruk op mij. Kien is een boekenmens die door boeken gek gemaakt wordt; en de roman zelf is een nog sterkere paradox: een hoogst geleerde waarschuwing tegen de gevaren van de wetenschap. De wetenschap is voor eenieder ernstig en eerbiedwekkend. Canetti schijnt een net zo precieze kenner van het oude China te zijn als zijn held; en het lijkt erop, dat hij ook over al het andere alles weet. Tegen het einde van de roman echter wordt deze overweldigende geleerdheid in een lange uiteenzetting tussen Kien en zijn broer Georges, tegen zichzelf gericht. Peter en Georges twisten zeer honend, waarbij haast de hele wereld van Confucius tot Clytamnestra een gastrol speelt; maar het debat maakt slechts duidelijk dat beiden met betrekking tot de menselijke natuur nagenoeg onwetend zijn - dat zij daarvan feitelijk nauwelijks meer begrijpen dan gekken. De slang der kennis kronkelt, verstrengelt zijn staart en bijt zichzelf in tweeën.

> '*Een van zijn interessantste nieuwe ideeën was, dat andere mensen ficties zijn, die wij bedenken*'

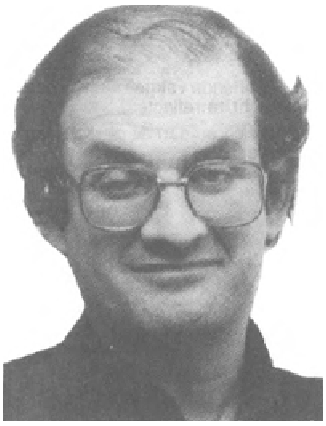
Mensen als ficties

Bij de herhaalde lezing veranderde de roman ook in een ander opzicht. Een van zijn interessantste nieuwe ideeën was, dat andere mensen ficties zijn, die wij bedenken. In de *Blendung* wordt haast iedere figuur door minstens één andere meer of minder misverstaan. Ieder ziet in ieder ander diegene die hij zien wil, niet degene die het werkelijk is. Peter Kien trouwt met zijn huishoudster omdat hij steeds sterker de overtuiging krijgt dat zij van zijn boeken houdt; Therese, de huishoudster, trouwt

met Kien omdat ze hem voor een miljonair houdt. Daarna wordt ze verliefd op mijnheer Grof, de meubelverkoper, omdat ze zijn flirterig verkooppraatje wil geloven; zij zou zichzelf graag voor jong houden. En het wordt nog erger: de figuren begrijpen zelfs zichzelf verkeerd doordat zij gefingeerde figuren verzinnen die nog fictiever zijn dan de ficties die zijzelf feitelijk zijn. Fischerle, de gebochelde dwerg, ziet zichzelf als Dr. Fischer, de wereld-

kampioen schaken. In werkelijkheid schaakt hij niet erg best en speelt herhaaldelijk vals in zijn partijen, maar dit nietige detail beïnvloedt zijn eigendunk niet in het minst... In de *Blendung* lukt het de mensen als ze in de spiegel kijken meestal niet, zichzelf te herkennen. De ficties waarmee zij leven zijn reëler geworden dan de waarheid. Zo reëel dat Therese, als zij op zekere dag Peter Kien's testament leest en voor zichzelf maar een opmerkelijk klein bedrag toegekend ziet, er zeker van is dat er een fout is ingeslopen, en aan het bedrag enige nullen toevoegt tot het volgens haar de juiste hoogte heeft.

De reden waarom deze voorstelling zo schrikwekkend uitwerkt is eenvoudig deze, dat hij waar is. En deze nieuwe *Blendung*, een ‘verblinding’, die eerder van mijn eigen dertiger jaren dan van mijn jeugd is, schijnt mij inderdaad een zeer kwetsend boek te zijn. Het staat vol verschrikkelijke dingen. Zo is er bijvoorbeeld de figuur van de huisbewaarder Benedikt Pfaff, een proto-nazistisch monster wiens woning zich, naast andere heuglijke eigenschappen, kan beroemen op een bijzonder kijkgat op 50 centimeter boven de grond, wat hem de mogelijkheid geeft onopgemerkt de voorbijtrekkende wereld der passanten te bespieden. Verder is er het stedelijk Rijkspandjeshuis waarvan de naam, het Theresianum, als ironische echo van Kien's treiterzieke echtgenote naklinkt; in dit fantastische gebouw leeft - of althans Kien gelooft dat - een grotesk zwijn-mens dat werkelijk boeken vreet. Verschrikkelijke dingen gebeuren: Fischerle wordt vermoord en zijn bochel wordt afgesneden door de beestachtige geliefde van zijn vrouw. En Peter Kien, door talloze benoembare en naamloze angsten bezeten, roept over zich en zijn bibliotheek uiteindelijk dat af, wat de grote angst van zijn bestaan is geweest: Hij sticht brand in zijn woning en het auto-da-fé begint.



Salman Rushdie

U zult zich afvragen waarom ik dit boek een komedie genoemd heb. Het antwoord ligt in die reeds eerder genoemde zwarte, ironische en waarschijnlijk specifiek Duitse intonatie waarvan de werking daarop berust, dat hij met verschrikking de spot drijft en ons, hoe meer de ontzetting stijgt, des te luider en schriller laat lachen en juist steeds verder tot lachen dwingt, tot de allerlaatste zin, als het boek zelf met dit lachen instemt: ‘Als eindelijk de vlammen hem bereiken lacht hij luid, luider dan hij in zijn hele leven ooit gelachen heeft’.

Tenslotte nog een andere merkwaardigheid. De originele Duitse titel van het boek heeft absoluut niets met vuur te maken. *Die Blendung* zou in het Engels heel eenvoudig met *The Blinding* te vertalen zijn, en het lijkt mij dat hier één keer een

vertaling (namelijk *Auto-da-Fé)* een titel verbeterd kan hebben. Ik ben blij, nooit een boek met een dergelijke elliptische titel als *Die Blendung* te hebben gelezen. Ik ben blij dat het in de tijd dat het mij bereikte, de klinkende helderheid van de titel gekregen had, die het werkelijk verdient.

Vertaling uit het Duits: Bart Hageraats. (naar Hans-Horst Henschen's vertaling uit 1985 van de originele versie, die onder de titel 'The Worm of Learning Turns, Swallows its Tail, and Bites Itself in Half', verscheen in 'The Listener' van 3-12-1981)

Leo van Haaften
De Canetti-therapie van Wim de Bie

'*Blijf van m'n lijf' is een ingeburgerde kreet met verrassende achtergronden en grote maatschappelijke consequenties...*

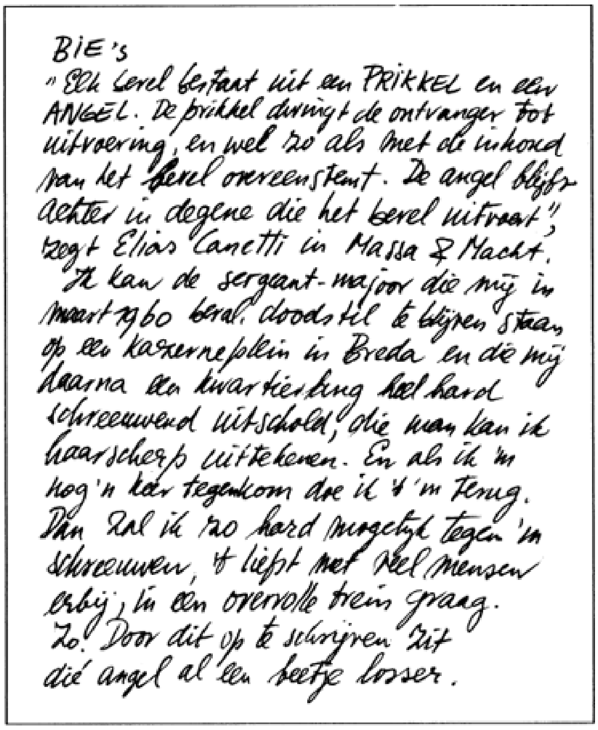
Uit zijn schaarse interviews meenden we te weten, dat Wim de Bie een liefhebber zou zijn van de boeken van Elias Canetti. Toen we hem er naar vroegen, was hij verrassend snel tot een gesprek bereid. De Bie blijkt niet alleen een verwoed Canetti-lezer, het in 1960 verschenen werk *Massa & Macht* heeft hem zelfs op de idee van een therapie gebracht, de Canetti-therapie. De Bie behandelt, naast zijn TV-werk voor de VPRO, een honderdtal cliënten, die vaak jarenlang met hun klachten van het kastje naar de muur werden gestuurd. De Bie's therapeutische succes is zo groot, dat hij onlangs een cliëntenstop moest invoeren. De massale toestroom uit binnen- en buitenland was door hem in zijn eentje niet langer te verwerken.

Leo van Haaften sprak met hem in het Canetti-huis te Zeist, in de ruime werkkamer waar de therapeutische groepsbehandelingen plaatsvinden.

De Bie: ''t Is begonnen met een Canetti-leesclub in Bilthoven; een groepje liefhebbers kwam veertiendaags bijeen om gezamenlijk de boeken van Canetti te lezen. U kent dat wel: elkaar vragen stellen over het gelezene, onduidelijkheden in de tekst proberen op te lossen, discussiëren over een Canettiprobleem, maar ook gezelligheid: een drankje, een knabbeltje en een jaarlijkse excursie (onder andere naar Frankfurt, Wenen en Berlijn, de plaatsen van Canetti's jeugd). Toen ik erbij kwam had men *Het Martyrium* net "gedaan" en was men aan *Massa & Macht* begonnen. En twee jaar later waren we nog met dat boek bezig. Ja, vind je het gek, Canetti heeft er twintig jaar aan geschreven, je leest het niet op een zondagmiddag uit.

De therapeutische waarde van het boek ontdekte ik eerst voor mezelf; ik knapte er geweldig van op. Ik gaf mijn bevindingen door aan de leesclub, en ook daar bleken enige leden er veel aan te hebben, er wat "mee te kunnen". Ze verzochten mij op die lijn door te gaan. Allengs kwamen er mensen op af die niet zozeer geïnteresseerd waren in de schrijver Canetti, alswel in de therapeutische werking die van zijn *Massa & Macht* bleek uit te gaan. Dat gaf wrijving met de oorspronkelijke leden van het leesclubje. Is nog een heel gedonder geweest, met hoogoplopende ruzievergaderingen, maar drie jaar geleden was de splitsing een feit. Ik ging door met de toepassing van de Canetti-therapie op mijn cliënten en het leesclubje ging door met lezen (ze hebben inmiddels Canetti uit, heb ik via via gehoord en ze zijn aan Proust begonnen!)'

'*Aanrakingsvrees is iets fundamenteel menselijks. Maar je spreekt van een fobie als die vrees je belemmert deel te nemen aan normaal menselijke omgangsvormen*'



BIE'S
"Elk bevel bestaat uit een PRIKKEL en een ANGEL. De prikkel dwingt de ontvanger tot uitvoering, en wel zo als met de inhoud van het bevel overeenstemt. De angel blijft achter in degene die het bevel uitvoert", zegt Elias Canetti in Massa & Macht.
Ik kan de sergeant-majoor die mij in maart 1960 beval doodstil te blijven staan op een kazerneplein in Breda en die mij daarna een kwartier lang heel hard schreeuwend uitschold, die man kan ik haarscherp uittekenen. En als ik 'm nog 'n keer tegenkom doe ik 't 'm terug. Dan zal ik zo hard mogelijk tegen 'm schreeuwen, 't liefst met veel mensen erbij, in een overvolle trein graag.
Zo! Door dit op te schrijven zit die angel al een beetje losser.

Bescheurkalender 17 december 1980

Van welk probleem probeert u uw cliënten, met behulp van Canetti, te verlossen?

'Een probleem van fobische aard, namelijk de aanrakingsvrees. Het is een vorm van angst die we allemaal kennen, maar bij sommigen is ie zo groot, dat het leven een hel is geworden.

Een voorbeeldje. Je zit in de trein in een leeg compartiment. Lekker ontspannen lees je een krantje, of je geniet van het langsglijdende landschap. Dan gebeurt het. Bij de volgende halte stapt een nieuwe reiziger jouw compartiment binnen en maakt aanstalten tegenover je plaats te nemen. Gedaan is het met de ontspannen rust. Ijlings trek je je benen in, je maakt de helft van het tafeltje krantvrij, je verplaatst je tas van de lege zitplaats naast je naar de grond, kortom: je maakt jouw territorium zo klein mogelijk, opdat je niet het risico wilt lopen met de vreemdeling in kontakt te komen. Ik zet zelfs mijn voeten (schoenmaat 47) de hele verdere reis ongemakkelijk dwars, de kans verkleinend, dat de ander er op gaat staan.

Herkent u dit? Aanrakingsvrees is iets fundamenteel menselijks. Maar je spreekt van een fobie als die vrees je belemmert deel te nemen aan normaal menselijke omgangsvormen. Ik reisde dan nog wel eens Eerste Klasse, maar hoe vaak heb ik mijn treinreis niet voortijdig moeten onderbreken, door op een mij volslagen onbekend station uit te stappen, alleen maar omdat het in mijn treinstel 'te druk' dreigde te worden. Hoeveel trams heb ik in mijn leven niet laten passeren, omdat ze mij er 'te vol' uitzagen. Ik legde liever een voettocht van drie uur af, dan dat ik de kans liep op een vol balkon te worden aangeraakt door een medepassagier. Het zou onafwendbaar hebben geleid tot een gruwelijke depressie en een eenzame opsluiting in het eigen huis voor minstens drie weken.

En nog! Als ik 's meemoet naar een theatervoorstelling, eis ik een hoekplaats. Stel je voor dat je dicht langs een rijtje, jou volslagen vreemde bezoekers moet schuiven op weg naar je zitplaats in het midden. Onmogelijk!

Het ging bij mij heel ver. Zelfs aanrakingen uit sympathie, vriendschap, of liefde gaven mij grote problemen. Een goede vriend hoefde me maar een kameraadschappelijk klopje op de schouder te geven en we waren geen vrienden meer. Na drie echtscheidingen heb ik eindelijk een vriendin gevonden die begrijpt dat ze me

niet onverhoeds om de hals moet vallen, of liefdevol door het haar strijken. Brrr!'

Wij begrijpen het verband nog niet tussen uw fobie en het boek Massa & Macht *van Elias Canetti.*

'Dan hebt u het niet gelezen! Op de eerste anderhalve pagina van de meer dan vijfhonderd, heeft Canetti mijn fobie uiteengezet en veel compacter en helderder dan ik zoëven heb gedaan. Daar draait het nu juist om. Canetti wijst op het fundamentele van de aanrakingsvrees (der Berührungsfurcht, wat een schitterend woord). "Voor niets is de mens meer beducht dan voor aanraking door iets onbekends." Zo luidt de eerste zin. En in datzelfde hoofdstukje laat Canetti zien, hoe alleen in de massa de mens van deze aanrakingsvrees kan worden verlost. In de ideale massa, waarin lichaam tegen lichaam is gedrukt, en allen aan elkaar gelijk zijn, wordt de aanrakingsvrees opgeheven. Dit omslaan van de aanrakingsvrees is een kenmerk van de massa. En het uiteindelijke doel van mijn therapie.'

Mensen die lijden aan aanrakingsvrees zijn bang voor massa's?

'Ja, hè, hè. Nogal wiedes! Geen van mijn cliënten heeft ooit een stap op een voetbaltribune gezet. Ze durven er op de TV niet eens naar te kijken. Ook vriendelijke massa's, zoals op popconcerten, waar duizenden geheven armen op de maat meezwaaien, zijn mijn cliënten een gruwel. Zelfs kleine familiepartijtjes, met gevaar voor polonaise, worden door hen gemeden als de pest.

Ik noemde de TV: veel cliënten hebben moeilijke tijden achter de rug. De massa's die de Oosteuropese omwentelingen hebben bewerkstelligd, waren wekenlang elke avond op het scherm te zien. Daar doe je als Berührungsfurchteling geen oog van dicht, dat verzeker ik u. En het lijkt wel of er in de wereld steeds meer massa's op de been komen. Eerst moesten we jarenlang die fanatieke massa's uit de Irak-Iraanse oorlog zien voorbijtrekken, toen kregen we die dagenlange massa op het Plein van de Hemelse Vrede in Peking, de massa's in Zuid-Afrika, het WK-Voetbal in Italië... Ik heb er handenvol werk aan gehad.'

> '*Een goede vriend hoefde me maar een kameraadschappelijk klopje op de schouder te geven en we waren geen vrienden meer*'

Hoe gaat u in de Canetti-therapie tewerk?

'Ik werk uitsluitend via de lijnen van *Massa & Macht*. Na die openingspassage, die voor mijn cliënten meestal een openbaring van herkenning vormt, "ik ben niet de enige", definieert Canetti een groot aantal soorten massa's. Ik laat mijn cliënten dit begrippenapparaat uit het hoofd leren. Ik ben daar heel streng in. Wie na twee weken nog niet weet wat *een klaagmeute* is, kan maar beter vertrekken. Zonde van uw geld, hou ik zo iemand dan voor.

En verder bestuderen we elke week een van de massaverhalen die Canetti heeft verzameld uit alle tijden en alle culturen en die ook vandaag nog heel herkenbaar zijn. Ziet u vanavond in het Journaal beelden van een massa, waar ook ter wereld? U zult die massa in het boek kunnen terugvinden.

Dat is ook een wezenlijk onderdeel van de therapie: ik vraag mijn cliënten of ze de massa's uit het nieuws van de week, Canettiaans kunnen definiëren. Het benoemen van de massa neemt de angst weg. Ik eis van mijn cliënten dat ze het boek altijd bij

zich hebben, in een speciaal door mij verstrekt tasje. Komen ze onverhoopt in een massa terecht (moge God het verhoeden), dan kunnen ze in het boek tenminste nog opzoeken of het *een dichte* of *een open massa* is, *een dubbelmassa*, of *een omkeringsmassa*. Dat is het enige houvast dat Canetti en

ik hen te bieden hebben. En dan maar hopen dat ze niet totaal uit hun dak gaan en onder de voet worden gelopen.’

U wilt de aanrakingsvrees van uw cliënten laten omslaan, zoals Canetti het noemt. Uw succes zou het grootst zijn als uw cliënten na uw therapie ontspannen in een optocht kunnen meelopen.

‘Dat zou het mooiste zijn, maar ik eis het niet van ze. Zomaar in een massa stappen, is iets te hoog gegrepen. Ik durf het zelf niet eens. Ik heb wel eens iemand gehad die na de therapie de Vierdaagse is gaan lopen! In z'n eentje, dus hij kon zelf de afstand tot zijn medelopers bepalen, maar hij liep toch maar mooi met een hele massa mensen tegelijk!

Nee, als ik de cliënten aan het slot van de cursus, bij de uitreiking van de diploma's, met beide armen kan omhelzen en eventueel van drie kussen voorzien, zonder veel afweerreacties, huilbuien of instortingen, ben ik al dik tevreden.’

Wat hebben uw therapeutische bezigheden te maken met uw werk voor de televisie?

‘Dat vraagt u aan iemand die voor een massamedium werkt? Alles heeft het er mee te maken! Ik sta namelijk liever vóór een massa dan erin. Ik heb al vroeg in mijn leven ervaren hoe je, door op te treden, de aanrakingsvrees tot een minimum terug kunt brengen. Op dansavondjes van school was ik de conferencier en draaide ik de plaatjes en dat beviel me veel beter dan tegen meisjeslichamen aan te moeten rijen.

Ja en de macht die het je geeft... Als ik live voor de televisiecamera's sta, alleen, of samen met Kees van Kooten (die ik na dertig jaar nu moeiteloos kan aanraken), en ik heb geen greintje aanrakingsvrees en ik voel die massa, ver weg, veilig in hun eigen huiskamers naar mij, die bange schijtlaars, zitten kijken... O, dat is een machtig gevoel dat met niets te vergelijken valt. Met zwemmen misschien. Vind ik ook lekker. Maar dan wel in een leeg zwembad graag.’

Leo van Haaften; foto: Roel Bazen

Bart Hageraats
De munt van de macht
Over Massa & Macht

Jammer dat Massa & Macht voor literatoren te wetenschappelijk en voor wetenschappers te literair is uitgevallen. Daarmee loopt de auteur het risico zijn doel voorbij te schieten. Of is zijn eis om over honderd jaar ook nog te worden gelezen zo reëel dat hij rustig kan wachten op de al dan niet postume erkenning van zijn verstrekkende inzichten?

'Tyrannen worden door slaven gemaakt, en gelovers lokken bedrog uit.'

(Multatuli, bij *Idee* 355, 1872)

Geen voorwoord, inleiding, toelichting of verantwoording; abrupt begint *Massa & Macht* met de stellige en centrale openingszin: 'Voor niets is de mens meer beducht dan voor aanraking door iets onbekends.' Dat zet de toon voor de analyse van de massa.

Het essay (of zijn het twaalf nauw verweven essays?) besluit na ruim vijfhonderd pagina's even apodictisch met de ontwapenende aanbeveling: 'Wie de macht wil aanvatten, moet het bevel zonder angst in de ogen zien en de middelen vinden om het van zijn angel te beroven.' Een even dwingend als vrijblijvend advies, aangezien bevelen zijn gebed in structuren die zichzelf niet graag opheffen. En aan die structuren is het individu vrijwel altijd ondergeschikt, al worden zij uiteindelijk door mensen gemaakt en in stand gehouden.

Als Canetti eind 1959 het manuscript van *Massa & Macht* naar uitgeverij Claassen in Hamburg heeft gestuurd, constateert hij verbaasd en gelaten dat hij móést doen wat hij had gedaan omdat hij onder een dwang stond die hij nooit begrijpen zou. Maar tegelijk toont hij zich tevreden: 'Nu zeg ik tot mij zelf dat ik erin ben geslaagd om deze eeuw bij de keel te vatten' (*Aantekeningen*). Dat is nogal wat: een eeuw bij de keel te vatten waarin zich twee wereldoorlogen afspeelden en waarin de technische vooruitgang vermoedelijk groter is dan in alle voorgaande eeuwen bij elkaar. Daarvoor dient men wel een zeer forse greep te hebben, die heel wat voorbereiding, overtuiging en ambitie vergt.

Ontstaan

Om de eenvoudige reden dat Canetti's driedelige autobiografie (voorlopig?) eindigt in 1937, zijn we minder geïnformeerd over het ontstaan en vooral de groei van *Massa & Macht* dan van *Het Martyrium*. Wel publiceerde hij het receptenboek dat bij de *Massa & Macht*maaltijd hoort: *Wat de mens betreft. Aantekeningen 1942-1972*. Dat werk fungeerde, naar eigen zeggen, als ventiel voor de druk die de auteur zichzelf oplegde met zijn exclusieve concentratie op *Massa & Macht*. Deze bundeling van gedachten over de meest uiteenlopende onderwerpen is het gedrukte bewijs voor Cicero's 'Vivere est cogitare': leven is denken. Susan Sontag typeerde het aantekenboek dan ook heel aardig als 'de volmaakte literaire vorm voor een eeuwige

onderzoeker, voor iemand die geen vast onderwerp heeft of, liever gezegd, die “alles” tot onderwerp heeft.’ Over de persoon Canetti komen we intussen nauwelijks iets te weten; daarvoor zijn we toch weer aangewezen op zijn autobiografie.

Verbazing en nieuwsgierigheid

In *De behouden tong* schildert Canetti zijn eerste zestien levensjaren zo nauwgezet, dat de lezer zich slechts kan verbazen over zijn geheugen. In dit boek zijn enige tientallen passages aan te wijzen waar facetten van de massa of de macht een rol spelen. In het tweede deel, *De fakkel in het oor*, zet die preoccupatie zich voort, maar er zijn enkele gebeurtenissen die een onuitwisbare indruk bij hem achter laten. Bijvoorbeeld de massa-ervaring bij de arbeidersdemonstratie na de moord op Walther Rathenau in juni 1922; Canetti is dan bijna zeventien jaar. Enkele jaren later spreekt hij hierover met een tien jaar oudere neef, een volksredenaar met de beste bedoelingen. Met wie zou hij er beter over hebben kunnen praten? Hij bekent neef Bernhard: ‘Ik heb de massa meegemaakt, in Frankfurt. Ik was zelf als deeg. Ik kan het niet vergeten. Ik zou graag weten wat het is. Ik zou het willen begrijpen.’ Dat hij hierbij het beeld van ‘deeg’ gebruikt is geen toeval, want ‘massa’ is afgeleid van het Griekse ‘maza’: klomp deeg.

Zijn formulering geeft al aan dat zijn belangstelling voor het verschijnsel massa niet uitsluitend op afkeer is gebaseerd, zoals wel is gesteld. Verbazing en echte nieuwsgierigheid vormen een veel belangrijker drijfveer. Dat wordt nog eens bevestigd in zijn beschrijving in het essay ‘Mijn eerste boek: Het Martyrium’. Over de brand van het Paleis van Justitie op 15 juli 1927 en de bijbehorende massa-ervaringen merkt hij op:

> Het is nu zesenveertig jaar geleden, en de opwinding van die dag zit me nog in het bloed. Het is het meest op een revolutie gelijkende wat ik aan den lijve heb ondervonden. In geen honderd bladzijden zou te beschrijven zijn wat ik zelf heb gezien. Sindsdien weet ik heel precies - ik hoefde er geen letter over te lezen - hoe het er bij de bestorming van de Bastille aan is toegegaan. Ik werd een deel van de massa, ik ging er volledig in op, ik voelde niet het geringste verzet tegen wat de massa ondernam.

Eerst ervoer de puber, later de adolescent, zulke hevige sociale en persoonlijke erupties van gevoelens die hij niet begreep, dat zijn toekomstige taak voor het oprapen lag: de verschijnselen doorgronden. Maar ook: zichzelf doorgronden, want er gebeurden dingen met hem, die hij niet zelf in de hand had. Dat was onverteerbaar; in zijn filosofie zien we zo uiteindelijk de weerspiegeling van zijn psyche.

Als hij zich in het massa-verschijnsel aan het verdiepen is, concludeert hij na lezing van Suetonius' *Keizer-biografieën* en Decembrio's *Leven van Filippo Maria Visconti* dat een studie van de massa alléén tekort zal schieten. Deze moet haar complement vinden in een even zo grondige studie van de macht. We schrijven 1931. De werking van zowel de massa als de macht is zelden duidelijker geweest dan in de jaren die daarop volgden, dus een actueler onderwerp had hij nauwelijks kunnen kiezen. Voor hemzelf culmineren de omstandigheden in het jaar 1938 als hij voor Hitler en consorten uit Wenen moet vluchten. Via zijn broer in Parijs komt hij samen met zijn vrouw Veza tenslotte in Londen terecht, kort na Freud, zijn intellectuele aartsvijand. Hier gaat hij in ballingschap en wordt na de oorlog tot Engelsman genaturaliseerd. Toch bezweert hij, als protest tegen Hitler, altijd in het Duits te zullen blijven schrijven; hij laat zich zijn taal niet afnemen door zo'n barbaar.

De omstandigheden hebben hem gedicteerd zich nog uitsluitend aan de studie van *Massa & Macht* te wijden, waarbij hij niet meer op zijn welgestelde achtergrond maar alleen nog op de massa boeken kan terugvallen, die hij bij zijn vlucht heeft meegenomen. Een bijna monomaan maar ook een moedig besluit, omdat hij zich twee decennia lang veel moest ontzeggen als auteur. En natuurlijk is het een enorme psychische belasting om je in je eentje, zonder resultaat te zien, twintig jaar lang met één theoretisch onderwerp bezig te houden.

Massa

Men zou precies zoveel willen schrijven dat de woorden elkaar hun leven lenen, en precies zo weinig dat men ze zelf nog au sérieux neemt,' staat er in de *Aantekeningen* (1943). Laat dit een leidraad zijn in de poging een beknopt overzicht te geven van *Massa &*

Macht. Het boek bestaat uit vier hoofdstukken over massa (De massa; De meute; Meute en religie; Massa en geschiedenis) en zeven over macht (De biologische organen van de macht; De overlevende; Elementen van de macht; Het bevel; De metamorfose; Aspecten van de macht; Heerschappij en paranoia) en wordt afgesloten met de sombere en paradoxale epiloog ‘De ondergang van de overlevende’.

‘Iemand die alleen onoverwinnelijk zou zijn. Maar hij verzwakt zichzelf door bondgenoten.’ (Elias Canetti)

Essentiële en universele eigenschappen van de massa zijn groei, gelijkheid, dichtheid en richting. Bij de groei horen open (meestal spontane) en gesloten massa's, die duurzaamheid en herhaling nastreven; veelal zijn dit instituties en religies. De gelijkheid en dichtheid is vooral kenmerkend voor de ritmische (of pulserende) massa waarin de vermeerderingssuggestie essentieel is, bijvoorbeeld bij de krijgsdans. Dit geldt ook voor de gestremde massa, die wachtend is en de ontlading vertraagt, zoals in het stadion of het theater en bij een godsdienstoefening; ook de dode vijanden vallen hieronder.

De richting (naar het doel) is typisch voor een drietal soorten massa's: de langzame massa, die géén ontlading kent, zoals de pelgrimage of een instelling met een onzichtbaar doel; de snelle massa die vooral bij sport, politiek en agressie voorkomt; en de dubbelmassa, die kan bestaan uit mannen en vrouwen, levenden en doden, of vrienden en vijanden - zoals in een oorlog. Verder zijn er nog onzichtbare massa's als engelen, doden, bacillen en sperma. En tenslotte onderkent Canetti nog massa's die zijn gebaseerd op een gevoelsmotief: de oudste zijn de hetzemassa (die op doden uit is) en de vluchtmassa (die bedreiging als oorzaak heeft); de specifiek menselijke zijn de omkerings-(revolutie) en feestmassa (ontspanning, vermeerdering).

Meute

De meute dankt haar ontstaan aan het voorbeeld der dieren - de troep gemeenschappelijk jagende dieren - en is dus ouder dan de massa. Twee eigenschappen zijn er fictief, dat wil zeggen dat men ze wenst en met de grootste nadruk speelt: groei en dichtheid. Gelijkheid en gerichtheid zijn uit de aard van hun zaak zeer sterk aanwezig. Meuten zijn er in vier soorten: de extraverte zijn de jacht- en oorlogsmeute, de introverte zijn de klaag- en vermeerderingsmeute. Deze laatste is de enige die niet expliciet met de dood te maken heeft en niet luidruchtig is. Juist die vermeerderingsmeute was vroeger en is heden zeer essentieel: zij dwingt groei af. In het grijze verleden een noodzaak omdat de biologisch zwak staande mens met zijn kleine nakomelingschap zich òf via metamorfose òf via suggestie van vermeerdering diende te weren tegen de bedreigende buitenwereld. Dit méér willen zijn - dus de expansiedrift - is vanaf het prille begin een grondtrek van de mens die zich tegenwoordig uit in de heiliging van de productie, onverschillig of deze nou op een kapitalistische of socialistische leest is geschoeid; de productie is vele malen belangrijker geworden dan de mens.

Het is overigens dit complexe fenomeen van de vermeerderingsmeute die zich op alle terreinen in zulke ongehoorde proporties manifesteert, dat analyse bijna niet meer bij te houden is. Daarom duurt het ook zo lang voor we het tweede deel van *Massa & Macht* zien verschijnen - al jaren en jaren probeert Canetti dat afgerond te krijgen.

De overgangsvormen der meuten spelen een belangrijke rol bij de vorming van religies. Als er bijvoorbeeld bij de jacht een jager is gedood, gaat de jachtmeute over in een klaagmeute die op haar beurt weer in een klaagreligie kan overgaan (Dat we bij deze ontwikkeling niet op een paar jaar moeten kijken, spreekt voor zich).

Wat zowel machthebbers als opstandelingen - in welke vorm dan ook - bewust of onbewust schijnbaar goed in de gaten hebben, is het belang van de éérste dode: uit de klaagmeute om de dode ontstaat een oorlogsmeute die hem wil wreken, en uit de oorlogsmeute die overwint, vormt zich de vermeerderingsmeute der triomf. Door de eerste dode voelen allen zich bedreigd en zet het mechanisme van de metamorfose zich in werking.

Aanraking

Macht speelt zich af op alle niveaus en in alle omstandigheden. Dat wordt in het tweede en (m.i.) meest stimulerende deel van *Massa & Macht* omstandig en grondig uit de doeken gedaan. Ook hier weer excursen door de eeuwen heen naar de verste uithoeken van de aardbol en de diepste krochten van zijn bewoners. Het moet gezegd dat Canetti bij dit onderzoek een ander adagium even consequent heeft toegepast als de empathie, namelijk dat waarmee hij zijn essay ‘Macht en overleven’ opent:

> Een van de meest angstaanjagende verschijnselen in de geschiedenis van de menselijke geest is het ontwijken van het concrete. Er bestaat een opvallende neiging om het eerst af te gaan op wat het verste weg ligt en

aan alles voorbij te zien waar wij in onze directe omgeving voortdurend op stuiten.

Niet nieuw inderdaad, maar Canetti heeft wel zijn best gedaan zich hieraan niet schuldig te maken. Dus pakt hij de analyse van de macht fundamenteel aan en begint bij de biologische organen van de macht, waarbij hij weer terugkomt op die vrees voor aanraking, die oudste schrik: ‘Ons leven in de maatschappij is niets dan een voortdurende inspanning om dit moment te vermijden’. Die aanraking staat namelijk aan het begin van een keten van op elkaar volgende reacties: aanraken - grijpen - vermorzelen. Die keten is met het vermorzelen nog niet tot haar einde gekomen, omdat de buit daarna ook de laatste stadia nog moet doorlopen: het opgeslokt en verteerd worden, waarna slechts drek overblijft.

Met name dit laatste is een zelfwerkzaam en onbewust proces, maar daarom niet minder cruciaal: ‘De relatie van iedere mens tot zijn eigen uitwerpselen hoort thuis in de sfeer van macht.’ Over de juistheid van die opvatting zou men kunnen twisten, niet over het feit dat een fundamenteler aanpak nauwelijks mogelijk is.

Hetzelfde valt trouwens te zeggen van de openingszin, waarin zich bovendien al direct een scheikundig-biologische parallellie openbaart. Dat leitmotiv van de aanraking realiseren wij ons het eerste via de huid, ons omhulsel en tevens onze fysieke begrenzing. De vergelijkingen op micro-niveau zijn frappant. Zo lezen we in G.A. van Klinkenberg's *Wetenschap als natuurverschijnsel* over het fundamentele belang van membranen:

> Deze membranen dienen niet alleen voor bescherming, maar vooral als orgaan tot regulatie van de verhouding tussen de processen in het inwendige van de cel en verandering in de directe omgeving, omdat ze voor sommige stoffen wel, maar voor andere niet of in mindere mate doorlaatbaar zijn, al naar de omstandigheden. Voor het eerst [in de evolutie, BH] onstaat er een afscheiding tussen een ‘binnenwereld’ en een ‘buitenwereld’. De cel wand - en bij de hogere organismen de huid of epidermis - kan beschouwd worden als het eerste en dus oudste zintuig, een primitief tastorgaan waardoor een organisme informatie verkrijgt omtrent schadelijke of gunstige veranderingen in de buitenwereld en zich daarnaar kan gedragen.

Canetti verloochent in *Massa & Macht* zijn scheikundige achtergrond dus niet, wat nog eens wordt bevestigd door de logische structuur van het boek. Hier nader op in te gaan laat ik graag over aan de meer bevoegden, die er, lijkt mij, een aardig werkterrein in kunnen vinden. Wie mocht menen dat Canetti verklaringen zoekt in een te ver en dus te vaag verleden, kan nog gewezen worden op de tekst van J.D. Fast in diens *Materie en leven*:

> Het lijdt in elk geval geen twijfel dat de genetische programmering van de mens ook aan zijn leer- en aanpassingsvermogen grenzen stelt. Hij is opgescheept met een erfelijke codering, waarvan met tamelijk grote zekerheid kan worden aangenomen dat ze zelfs in honderdduizend jaar maar weinig is veranderd. Dit betekent dat ons DNA ons een gedrag wil voorschrijven dat goed aangepast was aan het leven van de verre voorvaderen die zo vaak moesten vluchten voor sterke roofdieren en die zelf jacht maakten op zwakkere dieren. Omdat snelheid voor hen een kwestie van leven of dood was, is ook voor ons gevoel snelheid nog steeds enorm belangrijk.

Het is absoluut ondoenlijk een boek als *Massa & Macht* in een zo beperkte ruimte als hier afdoende te bespreken; daarom beperk ik mij in het navolgende tot de nadruk op enkele centrale thema's van zijn macht-analyses.

In het epicentrum van het boek staat ‘De overlevende’, wat mij betreft het meest genadeloze en onthullende hoofdstuk. En weer centraal daarin staan de volgende ontnuchterende en waarschuwende zinnen, die in hun eenvoud betrekking hebben op de leiders van alle tijden, hoewel ze werden geschreven naar aanleiding van Flavius Josephus' optreden in de Joodse Oorlog in de eerste eeuw van onze jaartelling:

> Het bedrog is volkomen. Het is het bedrog van alle leiders. Zij doen het zo voorkomen alsof zij hun mensen in de dood voorgaan. In werkelijkheid

> echter sturen ze hen vooruit de dood in, om zelf langer in leven te blijven. De list is altijd dezelfde. De leider wil overleven; daaruit put hij zijn kracht. Als hij vijanden heeft om te overleven is het goed; zo niet, dan heeft hij eigen mensen. In elk geval gebruikt hij beiden, afwisselend of tegelijkertijd. De vijanden gebruikt hij openlijk, daar zijn ze immers vijanden voor. Zijn eigen mensen kan hij slechts verkapt gebruiken.

Wie zelfs maar een fractie van de wereldpolitiek volgt, kan hierin veel bevestigingen vinden van Canetti's kern-these. Jammer dat hij geen interview wilde geven, want een van mijn (schriftelijke) vragen luidde, of hij deze stelling ook op de constitutionele democratieën met hun gekozen leiders van toepassing acht en daarmee dus indirect Voltaire's uitspraak bevestigt dat beschaving slechts een dun laagje vernis is. Hoewel... vermoedelijk zal hij het met dat dunne laagje wel eens zijn. Hij laat tenminste in *Massa & Macht* niet na te wijzen op de structureel destructieve facetten van de macht-

hebbers in alle mogelijke soorten culturen: zij oogsten hele dodenakkers. Caesar is daarbij een soort Idealtyp; volgens Plutarchus heeft hij één miljoen mensen in de strijd gedood. Tot op de dag van vandaag is er weinig veranderd aan de naïveteit waarmee alles aan de veldheer wordt toegeschreven:

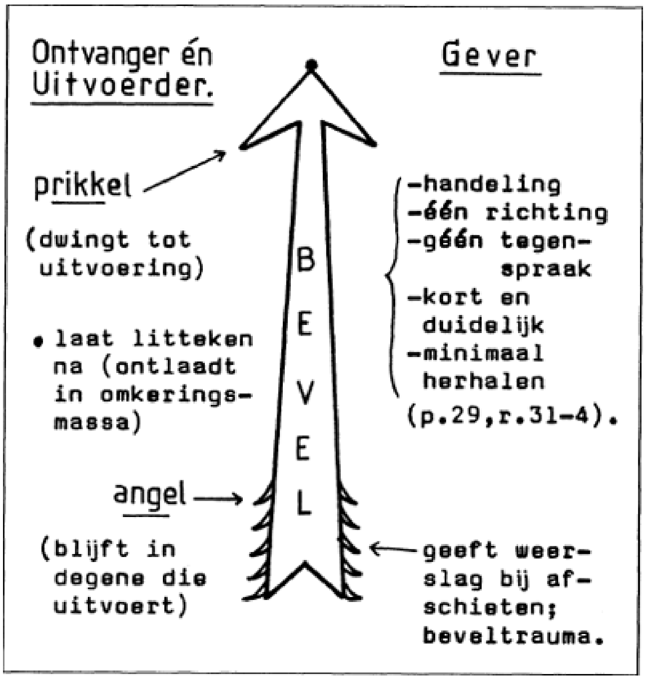
> De stormenderhand veroverde steden, de onderworpen volksstammen, de miljoenen verslagen, gedode of gevangen vijanden behoren allen aan Caesar toe. Het is niet de naïveteit van Plutarchus die hierin tot uitdrukking komt, het is de naïveteit van de geschiedenis. Sinds de oorlogsverslagen van de Egyptische farao's is men eraan gewend: tot op heden is daarin nauwelijks iets veranderd.

Hoeveel namen, die Canetti overigens niet noemt, kunnen we alleen al voor déze eeuw invullen? Stalin, Hitler, Pol Pot, Suharto. Mensen waarover in onze wereld serieus wordt gedebatteerd wat hun verdiensten zijn.

In zijn *Aantekeningen* worstelt Canetti zowel met de oorlog als met historici, heel vaak de slippendragers der machthebbers. En als de oorlog in volle gang is, in 1942, schrijft hij: ‘Men heeft geen maat meer, voor niets, sinds een mensenleven niet langer de maat is’. Zo is in de twintigste eeuw de humanist door de techniek vernietigd.

Bevel

In zijn analyse van het bevel gaat Canetti weer uit van oersituaties en zoekt hij dus naar biologische grondslagen. Het oudste bevel - dat ouder is dan de mens - is een doodvonnis; denk aan de brul van een leeuw. Het dwingt het slachtoffer tot vluchten. Ergo: het bevel is afkomstig van het vluchtbevel. Door bij tijd en wijle doodvonnissen te laten voltrekken houdt de machthebber de angst voor het bevel erin. Het bevel heeft enkele typische kenmerken: het brengt een handeling op gang; de bepaaldheid gaat in één richting; het duldt geen tegenspraak; is kort en duidelijk; en door elke herhaling die niet door uitvoering wordt gevolgd, verliest het iets van zijn kracht. De ontvanger ziet het bevel als iets dat van buiten komt; het wordt als wezensvreemd ervaren en dus denkt men meestal met weinig betrokkenheid terug aan de uitvoering ervan. En de clou: ‘Elk bevel bestaat uit een prikkel en een angel. De prikkel dwingt de ontvanger tot uitvoering, en wel zo als met de inhoud van het bevel overeenstemt. De angel blijft achter in degene die het bevel uitvoert. (...) De angel dringt diep door in de mens die een bevel heeft uitgevoerd en blijft daar onveranderd zitten.’ En wordt opgepot.



Dat opslaan van angels begint al in de vroegste kinderjaren als de mens met ge- en verboden (wat uiteraard ook bevelen zijn) wordt aange-

past aan de cultuur. De enige manier om van de angels af te komen, de ontlading dus, is via de omkering, waarbij in de opvoedingspraktijk de volgende generatie dus het slachtoffer is. Ook ambitie is in diepste wezen de drang om angels kwijt te raken. Wie het gelukt is, bevelen te ontwijken, is de enige echte vrije mens. Met de domesticatie van het bevel (meester-slaaf, moeder-kind) is de doodsdreiging verminderd omdat in die gevallen een soort omkoperij plaatsvindt. Canetti kiest hier dus voor het conflictmodel, anders had hij wel het harmonischer ‘Tauscherei’ gebruikt in plaats van ‘Bestechung’.

De bliksemsnelle expansie van het Mongolenrijk verklaart Canetti uit het feit dat de uiterst streng gedisciplineerde Mongolen de door hen ontvangen bevelen direct door konden geven aan de paarden, waar ze zowat permanent op woonden. Daardoor konden zich nauwelijks angels oppotten en zelfs kinderen hadden er weinig last van omdat ze zo snel als maar enigszins mogelijk was al op een paard zaten. De Tartaren of Kirgiezen konden zich zo middels paard en pijl direct van de angel ontdoen: deze kreeg niet eens de kans te worden opgepot.

Dit voorbeeld haal ik hier niet naar voren om de juistheid of onjuistheid van Canetti's thesen aan te tonen maar om de creativiteit en verstrekkendheid van zijn ideeën te adstrueren. Met het falsificatiebeginsel komen we niet ver voor zijn thesen; veelal valt er weinig te bewijzen,- wat overigens een merkwaardige ervaring is bij zo'n uitgesproken rationalist als Canetti. Maar dit Aziatische voorbeeld is ook weer helemaal willekeurig gekozen, want de schrijver bekent in 1956 dat hij volslagen in de ban is van de *Geheime geschiedenis van de Mongolen:* ‘Sinds ik een Mongool ben geworden, overdag en ook 's nachts niets anders denk, voel ik zelden de aandrang om iets voor mij zelf op te tekenen.’ Het typeert niet alleen de fascinerende facetten van de Mongoolse historie maar ook Canetti's volledige inlevingsvermogen, een eis die hij aan een schrijver trouwens uitdrukkelijk stelt. Alleen dook hij hier blijkbaar zó diep in de materie, dat deze - weliswaar tijdelijk - averechts uitwerkte.

Metamorfose

In het hoofdstuk ‘Die Verwandlung’ (vertaald als ‘metamorfose’ of als ‘gedaanteverwisseling’, waartussen overigens een gradueel verschil zit) vinden we een typische Canettibijdrage aan de ontraadseling van het machtsfenomeen (zo typerend, dat de bundel die ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag verscheen bij uitgeverij Hanser, de titel meekreeg *Hüter der Verwandlung*). Antropologie en mythologie, psychiatrie en een druppel dramaturgie vormen de hoofdschotel van zijn metamorfose-analyse.

Het vermogen om van gedaante te verwisselen, waardoor de mens zoveel macht kreeg over andere schepselen (óf kansen om aan andermans macht te ontsnappen) is een nog nauwelijks onderzocht raadsel, en dat terwijl iedereen dit vermogen bezit, gebruikt en als heel natuurlijk ervaart, aldus de schrijver. Canetti bespreekt de voorgevoelens der Bosjesmannen - via parallellie - die ongezien een bezoeker aan voelen komen of precies weten op welke plek zij op welk moment welk dier zullen aantreffen. De veelvuldig in mythen en sprookjes voorkomende vluchtmetamorfosen onderscheidt hij in een lineaire en een circulaire vlucht. De eerste is een jacht waarbij

ook de achtervolger steeds nieuwe vormen moet vinden, bij de tweede gebeurt alles op één plaats, waarbij als voorbeeld de metamorfosen van Odysseus worden uitgewerkt.

Ook hysterie en melancholie vallen onder de metamorfosen: hysterie is een serie gedaanteverwisselingen om te vluchten voor een sterkere macht die de zieke niet meer los wil laten, melancholie is het daaropvolgende stadium: als men heeft begrepen dat alle vluchtpogingen vergeefs zijn en het slachtoffer berust in zijn lot, en zichzelf als buit ziet. Het is de allerlaatste metamorfose, aan het eind van alle vluchten: men wil niet meer eten omdát men bang is gegeten te worden.

Het begrip ‘nabootsing’ wordt gezien als allereerste aanzet tot metamorfose, die echter direct weer wordt losgelaten. De vermomming - de vriendelijke gedaante waarin een vijand zich verbergt - is een halverwege stilgehouden overgangsvorm tussen nabootsing en metamorfose. Het masker is de starre eindtoestand van de

metamorfose en beknot de vrijheid van gelaatsexpressie - uiteraard heel belangrijk voor een machthebber: die zal zich nooit in zijn kaarten laten kijken. Ook het akoestisch masker komt nog even ter sprake en verder de retromorfose, de ontmaskering: een fundamentele angst van de paranoïcus die zich daarin laat kennen als een verstarde machthebber.

Paranoia

Hiermee kunnen we tot slot overspringen naar het laatste hoofdstuk, waarin het onlosmakelijke verband wordt gelegd tussen ‘Heerschappij en paranoia’. Dit doet Canetti aan de hand van een uitvoerige analyse van het geval Schreber. De president van het Dresdense gerechtshof, Dr. jur. Daniël Paul Schreber, had in zijn *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) verwoord wat zijn brein zoal had uitgebroed tijdens de jaren die hij in Sonnenstein werd behandeld door Prof. Fleschig. Canetti heeft kennelijk zeer bewust naar dit culminerende slothoofdstuk toegewerkt; zowat alle machtsfacetten die hij eerder noemde, komen hier ter sprake. Al in 1949 heeft hij zich intensief verdiept in Schrebers boek, dat hem dan ‘ten zeerste verontrust’. Zelfs de verstarring en verstening uit *Het Martyrium* vindt hij erin terug.

Er zijn nogal wat auteurs die zich met de kwestie hebben beziggehouden; de socioloog Han Israëls schreef begin jaren '80 het inmiddels internationaal gewaardeerde proefschrift *Schreber, vader en zoon*, waarin hij nagaat wie er wat over Schreber zei. Maar vooral: wie wat verkeerd overschreef van een ander omdat hij niet de moeite nam zelf het origineel te bestuderen. Dit laatste kunnen we Canetti, met zijn grondige werkwijze, in ieder geval niet verwijten. Natuurlijk komt hij tot een andere werkwijze dan Freud, die de ziekte analyseerde in *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia* (1911; Ned. vert. 1986) en tot de slotsom kwam dat het hier ging om een geval van verdrongen homoseksualiteit. In *Massa & Macht* wordt Freud niet expliciet genoemd, slechts de opmerking over de multi-interpretabele problematiek: ‘Als anderen, die hetzelfde onderzoeken, misschien tot andere conclusies komen, kan dat als een bewijs gelden voor de rijkdom van deze “memoires”.’

Paul Schreber (1842-1911)

In het samenvattende essay ‘Macht en overleven’ uit 1962 noemt Canetti Freud wel nadrukkelijk, waarbij hij vermeldt dat diens studie niet tot zijn meest geslaagde werkstukken behoort; het was een aftastende poging, waarbij Freud maar op een klein gedeelte van het materiaal teruggreep. In de jaren ná Freud is in de discussies steeds alleen op dié gedeelten ingegaan; pas de laatste jaren hebben enkele auteurs zich op het originele document gebaseerd, maar ‘het laatste woord heeft nog niemand erover gezegd en het zal ook niet eenvoudig zijn om er het laatste woord over te zeggen.’ Wel moeten we bedenken, aldus Canetti, dat Freud zijn analyse schreef drie jaar vóór de Eerste Wereldoorlog. Met andere woorden: hij kon nauwelijks de absolute waan bevroeden die de wereld boven het hoofd hing en die Schreber in zijn eigen waanwereld min of meer voorzien had.

Canetti heeft twee wereldoorlogen meegemaakt en dus de zaak wat anders aangepakt en geïnterpreteerd. Dit wil zeggen dat hij de wa-

nen van Schreber zo letterlijk mogelijk neemt. De pretenties, de vermeende bescheidenheid, de angsten, hartstochten en ambities, de dwang en de drang, de verstarring: alles wat zich in Schrebers hoofd afspeelt is van kolossale afmeting en intensiteit, vaak niet eens meer 'van deze wereld' te noemen.

Om hier nu niet op te treden als naverteller van de (meesterlijke) naverteller, zou ik kortheidshalve de wanen van de paranoïcus zo willen omschrijven: je kunt het zo gek niet bedenken of híj heeft het wel bedacht - hij staat centraal in het universum en iedereen complotteert tegen hem.

Wie de sublieme analyse van Canetti leest kan daarna nooit meer iets over een dictator uit verleden of heden tot zich nemen, zonder daarbij direct aan paranoia te denken. Meestal ligt dat er bij dergelijke figuren - voor een weldenkend mens - dik bovenop, maar zij denken de vuile was binnen te kunnen houden; van Pinochet is het al tijdens zijn bewind bekend geworden, van Stalin pas lang na zijn overlijden. Wie meer voorbeelden zoekt: hij leze dagelijks de krant, of hij leze Garcia Márquez; een vergelijkende studie tussen hem en Canetti zal blijken frappant veel overeenkomsten op te leveren. Of hij leze Robert Lemms *Bloedjas* over de Zuidamerikaanse dictators, of hij leze... ach, er is zoveel over geschreven. Maar daarmee is het probleem niet uit de wereld geholpen.

Dat betekent niet, dat mensen zich niet 'naar de theorie' zouden kunnen gedragen. In Oost-Europa mocht Canetti niet worden gelezen, maar we zijn in de afgelopen jaren wèl getuige geweest van schoolvoorbeelden aldaar van zijn omkeringsmassa's, die zich na zeventig jaar oppotten ontdeden van hun bevelsangels.

Anarchisme

Vuur en zwaard, macht en tirannie zijn veel royaler vertegenwoordigd in de historie van de diersoort die zichzelf tot homo sapiens heeft uitgeroepen, dan lijzaamheid en quiëtisme. Het eerste heeft steeds, logisch voortkomend uit het eigen agressieve karakter, het tweede zoveel mogelijk van de aardbodem geveegd. Het was Plato die stelde dat gelukkige volken geen geschiedenis kennen; dubbel waar omdat de in wezen ongelukkige volken, die zo nodig veroveren moeten, met hun overwinning vaak vernietigen wat de overwonnenen uit hun verleden eventueel nog hadden bewaard.

In contrast met dat vanzelfsprekende overwicht van de macht staat de visie van Etienne de la Boétie, vriend en raadgever van de om zijn openheid van geest door Canetti zo gewaardeerde Montaigne. Deze magistraat werd slechts 33 jaar oud (hij overleed ca. 1563) en schreef tien jaar vóór zijn overlijden *Le discours de la servitude volontaire*. De titel van dit kleine boekje zegt al genoeg; als de onderdrukten zouden beslissen om zich van een tiran te ontdoen, zou een besluit om hem niet meer te steunen voldoende moeten zijn. Alleen uit gewoonte en dwaasheid doen zij dit niet; uit eigenbelang houdt de tiran ze, met behulp van handlangers, in die situatie. De la Boétie maakt weliswaar geen onderscheid tussen tirannie en wettelijk gezag, maar de strekking is duidelijk en simpel - simpeler misschien dan de complexe situatie in de realiteit vaak is. Het is eenzelfde idee als Multatuli's motto boven dit artikel, of, in de allerkortste versie, de overtuiging van de anarchist Anselme Bellegarrigue: 'Er

zijn geen tirannen, er zijn slechts slaven.' Dit waarachtig anarchisme is een van de weinige -ismen waarop we Canetti kunnen betrappen, naast uiteraard zijn eigengereide Canettisme. Hoe zouden we anders de eerder geciteerde slotzin van *Massa & Macht* moeten interpreteren? Een zin waaruit tevens zijn bijna wanhopige respect voor het individu spreekt.

Er is nóg een -isme aan te wijzen: het (sociaal) Darwinisme, dat zich uit in zijn sterk evolutionistisch denken - wat een ander misschien eerder mechanistisch denken wil noemen - en in de permanente nadruk op de overlevingshartstocht.

Bezwaren

Als er kritiek gegeven zou moeten worden op het totaalconcept van *Massa & Macht* dan zou de mijne uit enkele punten bestaan, die ik hier overigens niet nader wil adstrueren omdat zij in het voorgaande al enigszins uit de verf zijn gekomen. Stelligheid, zonder beargu-

mentering; antropologisme naar nu toe; beschrijven wordt nogal eens gelijkgesteld aan verklaren; sterk inductief; behalve massa en meute worden de begrippen nauwelijks gedefinieerd en het verschijnsel massa wordt min of meer verzelfstandigd.

Natuurlijk, er zullen meer bezwaren te verzinnen zijn; de filosoof Beerling heeft destijds in het langste artikel dat in Nederland over *Massa & MaSt* werd gepubliceerd, de zijne op een rijtje gezet - als tegenhanger voor het panegyrisme, zo luidde zijn motivatie, want de meeste recensenten bleken bij verschijning van het boek wel èrg onder de indruk te zijn. Ik ben nog steeds onder de indruk, want *Massa & Macht* blijft een Fundgrube, hoe men het ook beoordeelt, én een leesgenoegen, wat men daaronder ook verstaat.

Bibliografie

De ongeveer 350 titels tellende selectieve bibliografie achterin *Massa & Macht* bestaat voor ongeveer 30% uit geschiedenis, evenveel religie, magie en mythologie, dito antropologie en het resterende gedeelte behelst sociologie en politiek, psychologie en psychiatrie. Canetti wilde zélf de problemen van de grond af aan doordenken, zoals hij in 1943 poneert in de mededeling: ‘Mijn hele leven is niets dan een wanhopige poging om de werkverdeling op te heffen en alles zelf te bedenken, opdat het zich in één hoofd verzamelt en zodoende weer één wordt. Niet alles weten wil ik, maar het versplinterde bijeen brengen.’ Waarop mistroostig volgt: ‘Het is vrijwel zeker dat zo'n onderneming niet kan welslagen. Maar de geringe kans dat het zou kunnen welslagen, is op zich al iedere moeite waard.’

Een moedige poging dus, niet vrij van pretentie maar ook typerend voor de filosofisch geheel onderuitgehaalde twintigste eeuwer. Is het echter ook juist dat we in de *Massa & Macht*-bibliografie slechts twee titels aantreffen over hetzelfde onderwerp: Sighele's *La Foule Criminelle* (1901) en Trotter's *The Instinct of the Herd in Peaceand War*(1919)? Le Bon, Freud, McDougall, Reich of Broch zoeken we vergeefs in de lijst. Hij moet ze toch gelezen hebben, al is het alleen maar om er zich tegen af te zetten. Dat is toch ook een invloed?

Van de dertien criteria die hij voor opname in de bibliografie noemt, luidt het tweede: ‘de boeken (...) die voor de gedachtenontwikkeling van de schrijver beslissend waren, zonder welke hem bepaalde inzichten ontzegd zouden zijn gebleven’. Gezien zijn manifeste hekel aan psychoanalyse zou het verklaarbaar kunnen zijn dat Freud niet is opgenomen, maar als Canetti in *De fakkel in het oor* duidelijk laat uitkomen dat zijn studie óók een zich afzetten tegen Freuds ideeën is, dan zou hij deze wrijfpaal toch minstens hebben kunnen vermelden, en daarmee erkennen,- want zo absoluut tegengesteld zijn beider visies nou ook weer niet. De historische ontwikkeling tot *Massa & Macht* (1960) zou je zelfs kunnen zien als een synthese: van de these Le Bon (*La psychologie des foules*, 1895) en de antithese Freud (*Massenpsychologie und Ich-analyse*, 1921) waarmee niet gezegd wil zijn dat in *Massa & Macht* alle tegenstellingen zijn opgeheven, wel dat gepoogd is het probleem op een hoger plan uit te werken.

Het is het feit dat Freud de massa als studeerkamergeleerde benadert, wat Canetti zo dwars zit. Hijzelf had wél de nodige massa's aan den lijve ervaren en wilde een

poging doen het verschijnsel van binnenuit te verklaren, niet vanuit de ivoren toren. Zou dat ook het antwoord zijn op de vraag waarom hij het leger zo nadrukkelijk níét als massa wil zien? Bij Freud staat het als massavoorbeeld juist centraal. En nog een kleinigheid: Freud is één jaar in militaire dienst geweest, Canetti nooit.

Zoals Canetti grif toegeeft zelf mens-in-de-massa te zijn geweest, zo onderkent hij ook de persoonlijke aspecten van de macht. De autobiografische trilogie is het impliciete bewijs daarvan, en in zijn *Aantekeningen* zegt hij het zelfs expliciet, zonder het overigens nader toe te lichten:

> Ik zou de macht nooit werkelijk hebben leren kennen wanneer ik haar niet had uitgeoefend en niet zelf het slachtoffer was geworden van deze uitoefening. Zodoende is mij de macht drieledig vertrouwd: ik heb haar gadegeslagen, ik heb haar uitgeoefend en ik heb haar aan den lijve ondervonden.

Er lijken meer lacunes in de bibliografie te zitten. Zo zoeken we Hobbes' *Leviathan* (1651) vergeefs terwijl Canetti er in 1949 toch over schreef: ‘dat ik dit boek in mijn “denk-bijbel”, mijn verzameling der belangrijkste boeken - en daaronder versta ik in het bijzonder de boeken van mijn tegenstanders - zal opnemen. (...) Van deze “bijbel” zullen, dat weet ik zeker, noch de *Politica* van Aristoteles, noch *De heerser* van Machiavelli, noch Rousseau's *Le contrat social* deel uitmaken’. Maar Machiavelli staat zelfs met vijf delen *Gesammelte Schriften* opgenomen. Zou *Massa & Macht* dan toch niet Canetti's ‘denk-bijbel’ zijn?

Spel

Slechts één Nederlander treffen we aan tussen de talloze titels. Nee, niet Erasmus maar zijn twintigste-eeuwse biograaf Johan Huizinga. De Duitse versie van *Herfsttij der Middeleeuwen* en uiteraard *Homo ludens* staan geboekt. ‘Uiteraard’, omdat *Massa & Macht* en *Homo ludens* opvallende overeenkomsten vertonen. Niet alleen zijn beide auteurs heel lang met hun historisch-antropologische onderwerp bezig geweest, ook is (als slechts één voorbeeld) een letterlijk en tegelijk fundamenteel vergelijk aanwijsbaar: ‘Spel is ouder dan cultuur, want het begrip cultuur, hoe onvoldoend omschreven het ook mag zijn, veronderstelt in ieder geval menselijke samenleving, en de dieren hebben niet op de mens gewacht, om hen te leren spelen.’

Zo begint Huizinga's ‘Proeve ener bepaling van het spelelement der cultuur’, zoals de ondertitel van *Homo ludens* luidt. En over het bevel merkt Canetti op: ‘Het oudste bevel - en een dat veel vroeger werd gegeven dan er mensen bestaan - is een doodvonnis en dwingt het slachtoffer tot vluchten’.

Beide auteurs constateren dus dat twee van de meest bepalende factoren der menselijke samenleving al bestonden vóór de mens verscheen: het spelelement en de bevelsstructuur. Ik weet niet of deze stellingen uiteindelijk deprimerend of stimulerend zijn, dat hangt af van de waarde die men aan het verschijnsel mens toeschrijft. Ze zijn in ieder geval relativerend en ook Canetti heeft er nooit misverstand over laten bestaan dat hij het spel als een essentie van de mens ziet.

Het bevel, tenslotte, is na een lange geschiedenis geworden tot ‘het gevaarlijkste element in de samenleving van de mensen’. Dat is een van de boodschappen van *Massa & Macht*. Canetti's panacee in deze kán dus ook niet zijn het aloude ‘if you can't beat them, join them’. Nee, er resteert eigenlijk maar één houding, maar die kost wel veel inspanning: ‘De meest trotse mens zou degene zijn die iedere leidsman haat; die zelf voorop loopt, *zonder dat men hem volgt*. Omdat hij volgt, schept de laaghartige mens zich zelf een gevolg.’ (*Aantekeningen*, 1955). Zo is de cirkel rond die hier begon met het citaat van Multatuli.

Piet de Moor

Canetti in zijn essays: strijd tegen de dood en voor het leven

> *Massa en macht, dood en metamorfose: het zijn vier centrale thema's die de kracht van Canetti's oeuvre bepalen. De schrijver die het grote en het sterke permanent aanvalt, houdt een dwingend pleidooi voor het kleine en kwetsbare. Over de essentiële rol van de gedaanteverwisseling.*

Het schrijverschap van Elias Canetti is één onafgebroken strijd tegen de macht, vooral tegen de overmacht van de dood. In 1943 heeft Canetti zijn credo terzake geformuleerd. Hij noteerde toen in *Wat de mens betreft. Aantekeningen 1942-1972* (p. 54) dat het concrete doel van zijn leven het verwerven van de onsterfelijkheid voor de mens was. Dat is geen geringe onderneming. De taal is nu het instrument, dat de schrijver hanteert om de machtskernen te verbrijzelen. Dat te doen, behoort tot de verantwoordelijkheid van de schrijver, om het even of zijn kansen om te slagen groot zijn of klein. We rekenen Canetti tot György Konráds ervaren Europeanen die 'weten dat het zin heeft je in te spannen, zelfs als de mislukking de meest waarschijnlijke uitkomst is.'

> '*We rekenen Canetti tot György Konráds ervaren Europeanen die "weten dat het zin heeft je in te spannen, zelfs als de mislukking de meest waarschijnlijke uitkomst is"*'

De uit Rusland uitgewezen schrijver Joseph Brodsky is ook zo'n machtsversplinteraar. Daarom wijst Brodsky in *Vlucht uit Byzantium* het monotheïsme radicaal af: 'Als je je een onbevooroordeeld mens kunt voorstellen, dan moet hij zich veel sterker aangetrokken voelen tot het polytheïsme dan tot het monotheïsme, alleen al uit instinctief zelfbehoud,' aldus Brodsky, die de democratische staat in feite de historische overwinning van de afgoderij op het christendom noemt.

Dat is een gedachte, die Canetti zou bevallen. Als we het bidden toch niet kunnen laten, dan zou het beter zijn dat we ons tot vele en zeer verscheidene goden zouden wenden, want dat zou neerkomen op een oefening in de metamorfose, aldus Canetti in *Wat de mens betreft* (p. 14). Meteen raken we de kern van Canetti's artistieke programma. De absolute voorwaarde tot het kunstenaarschap is een onafgebroken oefening in het vrijwillige afstaan van macht. Bidden om iets van God te krijgen - meestal iets wat men een ander niet gunt - is lasterlijk. Op zo een manier bidden mensen die veronderstellen dat hun invloed groot genoeg is om van God te krijgen wat ze vragen. Voor Canetti is die manier van bidden zonder meer de 'walgelijkste zonde', omdat je God voor zulke beuzelarijen niet lastig valt, '... en ik zou voor elk gebed een lange tijd van boetedoening inschakelen'. (*Aantekeningen*, 1942, p.15)

Het schrijverschap

Hoe onverbeterlijk en de dood verdienend de mensheid hun ook voorkwam, één functie had deze behouden, hen te bejubelen.' (p. 286) Met dit zinnetje uit 'Het beroep van schrijver' (1976) uit *Het geweten in woorden* rekent Elias Canetti af met die 'schrijvers' die er beter aan zouden doen te verstommen. Een schrijver is immers in de eerste plaats niet op succes belust, want 'zowel het succesbejag als het succes zelf hebben een vernauwende uitwerking'. (p. 294)[1.] Natuurlijk is succes geen maatstaf waaraan de kwaliteit van het schrijverschap gemeten kan worden. Maar waaraan moet volgens Canetti een mens dan beantwoorden om op de titel van het schrijverschap aanspraak te mogen maken? Het antwoord klinkt op het eerste gezicht nogal duister: hij dient de hoeder van de gedaanteveranderingen te zijn.

Elias Canetti

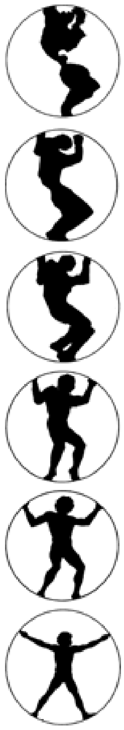
Hoe moeten we dat verstaan? Het is de taak van de schrijver om de toegang tussen de mensen open te houden. De schrijver moet in staat zijn om tot een ieder te worden, omdat het talent tot gedaanteverandering leidt tot inleving, en vandaar tot mededogen en verantwoordelijkheid. 'Zij (de schrijvers) zouden in staat moeten zijn om tot *een ieder* te worden, ook tot de kleinste, de naïefste, de meest machteloze. Hun verlangen naar de ervaring van anderen van binnenuit zou nooit bepaald mogen zijn door oogmerken waaruit ons normale, zogezegd officiële leven bestaat; dit verlangen zou volkomen verstoken moeten zijn van succesbejag of geldingsdrang, het zou een op zichzelf staande hartstocht moeten zijn, en wel de hartstocht van de gedaanteverandering.'(p. 293)

> '*Canetti's essays en reflecties zijn volstrekt onbruikbaar voor om het even welke modieuze afleiding*'

In het voorwoord bij de essaybundel *Het geweten in woorden* schrijft de auteur dat dit boek zijn rechtvaardiging aan zijn pluriformiteit ontleent. Hoewel het juist is dat

de lezer in deze vijftien essays inderdaad een nogal bont gezelschap aantreft (Kraus, Kafka, Büchner, Tolstoj, Broch, Confucius etcetera), ontplooit Canetti niettemin zichzelf voortdurend als ‘de hoeder van de gedaanteverandering’, die de wenselijkheid van zo'n levenshouding virtuoos demonstreert aan de hand van de mensen (en dieren, en planten) die het onderwerp van zijn beschouwingen vormen. Daaraan ontleent deze bundel, hoe verscheiden ook, zijn consistentie en zijn duurzaamheid. Canetti's essays en re-

flecties zijn volstrekt onbruikbaar voor om het even welke modieuze afleiding, precies omdat ze zich afspelen in een wereld waarin van elk gekoketteer en van elke idylle reeds afstand is gedaan. In zijn opstel over *Het Martyrium* (1973) zegt Canetti iets over de strengheid waarmee hij in 1930 aan zijn grote roman (toen nog *Brand)* schreef, een strengheid die uit heel zijn later werk niet meer weg te denken is: ‘Ik wilde stap voor stap te werk gaan en zei tot mezelf dat het een streng boek moest worden, zowel meedogenloos jegens mijzelf als jegens de lezer. Tegen alles wat vriendelijk of aangenaam kon zijn, was ik door een diepe afkeer van de toen vigerende Weense literatuur gevrijwaard. Wat het hoogst stond genoteerd, was van een operateske sentimentaliteit, en daaronder bevonden zich nog de erbarmelijke feuilletonisten en causeurs. Ik kan niet zeggen dat een van deze lieden ook maar iets voor mij betekende, hun proza vervulde mij met diepe walging.’ (p. 256) Voor de doodsvijand van de dood is het denkbeeld, dat ook maar één onderdeel van zijn creatie voor slijtage vatbaar is, onuitstaanbaar. Canetti's schrijverschap heeft de duurzaamheid tot eigenlijk onderwerp en moet daarom in alle opzichten duurzaam zijn. Pathos is Canetti niet vreemd. Daarom durven we het ook zo te formuleren: zijn oeuvre zou het aambeeld moeten zijn waarop aan de onsterfelijkheid gesmeed kan worden. ‘Er heerst bij mij kennelijk een grote angst voor zelfbedrog. Van alles wat ik echter daadwerkelijk gepubliceerd heb voel ik mij wel zeker, heb ik het gevoel dat het voldoet aan mijn norm dat het over honderd jaar nog gelezen zal worden.’ (Vrij Nederland, 13 mei 1967).



Metamorfose

Tegen de ordeningszucht

Canetti onderzoekt in *Wat de mens betreft* paradigma's van gedragingen, gedragspatronen, machtsstructuren uiteindelijk, en geeft daar commentaar op in een spiraal van korte beschouwingen, uitdiepende variaties en naar aforismen zwemende uitspraken, die hijzelf ooit 'hardop schrijven' heeft genoemd. Zijn leidraad is een vrolijke verachting voor elke wetenschappelijke theorie of methodologie, die in het beste geval tot precisie en volledigheid, niet echter tot klaarheid en dus tot inzicht leidt. Er is eigenlijk geen enkele wetenschap of wetenschappelijke theorie, die in de ogen van Canetti genade vindt en de arbeidsverdeling in de wetenschappen is hem een gruwel: grote schuldige is Aristoteles, die al datgene als ongenietbaar verklaart wat niet geïnventariseerd kan worden. Het creatieve denken verwerpt deze obsessionele zucht tot ordening die doel op zichzelf is geworden. Canetti heeft zich daarover ondubbelzinnig uitgelaten: 'Mijn hele leven is niets dan een wanhopige poging om de werkverdeling op te heffen en alles zelf te bedenken, opdat het zich in één hoofd verzamelt en zodoende weer één wordt. Niet alles weten wil ik, maar het versplinterde bijeen brengen. Het is vrijwel zeker dat zo'n onderneming niet kan welslagen. Maar de geringe kans dat het zou kunnen welslagen, is op zich al iedere moeite waard.' (*Aantekeningen*, 1943, p.51)

Van de Weense satiricus Karl Kraus ('Karl Kraus, leerschool in het verzet', 1965) heeft Canetti veel geleerd: een gevoel van volstrekte verantwoordelijkheid en het vermogen om te luisteren. Niettemin heeft Canetti zich om vanzelfspre-

kende redenen tegen de uitgever van *Die Fackel* afgezet, vooral omdat de verering voor Kraus resulteerde in een ‘algehele ineenschrompeling van de wil zelf te oordelen’. (p. 54) Canetti zegt het niet expliciet, maar zijn verzet tegen Kraus' intellectuele dictatuur was een voorwaarde om zijn ontvankelijkheid voor gedaanteveranderingen niet te laten beknotten. Dat is tenminste mijn lezing van het volgende citaat:

> Een tegenstander van Karl Kraus was een verwerpelijk en immoreel sujet; en ook al ging ik niet zover dat ik, zoals in latere dictaturen in zwang raakte, het zogenaamde ongedierte uitroeide, toch had ik, ik moet het met schaamte bekennen - ja, ik kan het niet anders zeggen: ook ik had mijn ‘joden’, mensen van wie ik mijn blik afwendde wanneer ik ze in een café of op straat tegenkwam, mensen die ik geen blik waardig keurde, wier lot mij niets aanging, die voor mij in de ban waren gedaan en uitgestoten, wier aanraking mij zou hebben bezoedeld en die ik in alle ernst niet meer tot het mensdom rekende: de slachtoffers en tegenstanders van Karl Kraus. (p. 55)

Rekening houdend met wat Canetti over het schrijverschap heeft geponeerd, begrijpt men aan welk gevaar hij door zijn verering voor Kraus was blootgesteld. Door blinde navolging dreigde hij het vermogen tot gedaanteverandering en dus tot mededogen te verliezen en zo aan de essentie van het schrijverschap voorbij te schieten.

> ‘*vooral is hij de mens die begaan is met de redding en de koestering van het machteloze, het weerloze en het kleine*’

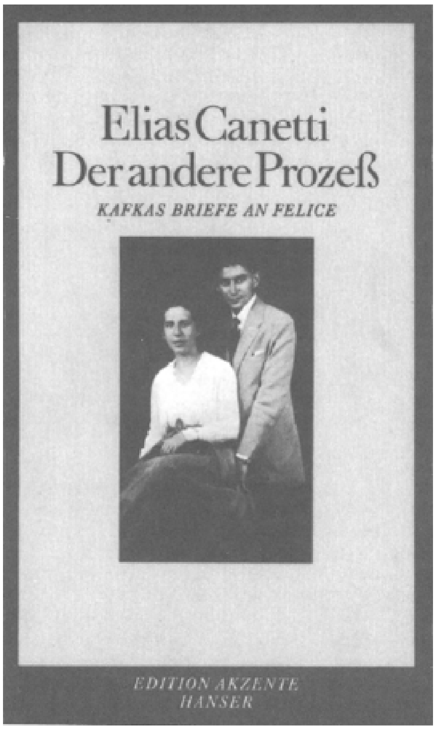
Het kleine

Van alle gedaanteveranderingen, waarin de schrijver zich heeft bekwaamd en expert geworden is (toen Canetti voor *De oorgetuige* vijftig karakters selecteerde, herkende hij tot zijn verbazing in twintig karakters zichzelf), lijkt Elias Canetti de metamorfosen in het kleine het meeste te waarderen. Die voorkeur geeft hem ruimschoots de gelegenheid om het onderwerp te benaderen dat hem werkelijk obsedeert: het thema van de macht. Allicht kent de lezer het lot van de arme Woyzeck, die in het drama van Georg Büchner de speelbal wordt van de machtigen, zodat Woyzeck, moegetergd en tot in het merg vernederd, uit gefrustreerde machteloosheid zijn Marie vermoordt, de enige die voor hem op deze wereld iets betekend heeft. Hoe precieus klinkt het niet, wat Canetti (‘Georg Büchner’, 1972) daarover te zeggen heeft: ‘Nog geen twee jaar later heeft Büchner met zijn Woyzeck de volmaaktste omwenteling in de literatuur teweeggebracht: de ontdekking van het *kleine*. Deze ontdekking veronderstelt mededogen, maar alleen wanneer dit mededogen verborgen blijft, wanneer het zwijgt, wanneer het zich niet uitspreekt, is het kleine *intact*. De schrijver die prat gaat op zijn gevoelens, die het kleine met zijn mededogen opblaast, bezoedelt en vernietigt het. Door stemmen en door de woorden der anderen is Woyzeck opgejaagd, maar

door de schrijver is hij onaangeroerd gebleven. In deze kuisheid jegens het kleine is tot op heden niemand met Büchner te vergelijken.' (p. 245)

Canetti is immers niet alleen de beschrijver van de mechanismen van de macht, vooral is hij de mens die begaan is met de redding en de koestering van het machteloze, het weerloze en het kleine, dat des te meer op onze tact aanspraak zou mogen maken, naarmate het kleiner, weerlozer en machtelozer (geworden) is. Het wekt dus geen verbazing, dat Elias Canetti graag met schrijvers omgaat die zich in het

verkleinen hebben bekwaamd, bijvoorbeeld met Robert Walser of met Franz Kafka, aan wie Canetti een uitvoerige beschouwing (*Het andere proces*, Kafka's brieven aan Felice, 1969) heeft gewijd. Franz Kafka, de gedaanteverwisselaar en de machtsexpert die het verschijnsel macht vanuit de rol van het geterroriseerde, door externe machtsuitoefening geïmmobiliseerde sujet analyseert, is in de verkleinkunst het ‘grootst’. ‘Stellig was het zijn meest bijzondere gave zich in iets kleins te veranderen, maar hij gebruikte deze gave om vernederingen af te zwakken en de geslaagde afzwakking daarvan was waar hij schik in had.’ (p. 121) Het is fascinerend om Canetti uit Kafka's brieven een mens te zien oproepen die met niets zozeer bezig is geweest als met pogingen zich zelf te verkleinen, zowel in de literatuur als in het leven van elke dag. Dat is slechts schijnbaar een vlucht uit de verantwoordelijkheid. In feite gaat het om de weigering de machtsposities in te nemen die met een dergelijke verantwoordelijkheid gepaard kunnen gaan. Het is de onwil om zich in de vacature van de machtsuitoefening te begeven. Canetti wijst erop dat Kafka gedurende heel zijn leven gepoogd heeft om zichzelf fysiek te reduceren, want daardoor onttrok de ‘expert in de macht’ macht aan zichzelf en had er derhalve minder deel aan. Op die manier maakt Canetti ook Kafka's onvermogen tot het huwelijksleven zeer aannemelijk: niet alleen dat de kinderen, die uit zo'n verbintenis voort kunnen komen, de kleinheid waarop hij zo gesteld is dreigen te usurperen, bovendien hebben kinderen de onhebbelijke gewoonte te groeien en alleen daardoor al in macht toe te nemen. Dat moet voor Kafka, fanaat in het verkleinen als hij was, een onduldbaar perspectief zijn geweest.



Het is een extreem beeld, maar het kleiner worden is in het oeuvre en het humanistisch denken van Elias Canetti niettemin van doorslaggevende betekenis. ‘Aangezien alles gebonden is en steeds meer gebonden wordt, is er een enorm reservoir aan ongestilde veranderingslust aanwezig, en alleen berichten uit een waarlijk vreemde wereld

kunnen deze op gang brengen.’ (p. 70) Wat Canetti de toenemende werkelijkheid noemt, verkleint immers onze hoogmoed op een zeer gezonde wijze:

> De bestudering van de nog levende natuurvolkeren: hun stoffelijke leefwijze, de structuur van hun samenleving, hun geloofsvormen en riten, hun mythen. Wat daar bestaat dat volkomen afwijkt, de opwindend rijke vondsten van de etnologen, is onmetelijk en kan geenszins - zoals vroeger algemeen werd aangenomen en zoals sommigen tegenwoordig nog graag zouden aannemen - over een paar kammen worden geschoren. Voor mij persoonlijk betekent *deze* toename van

> de werkelijkheid het meeste, omdat de toeeigening daarvan meer inspanning vergt dan die van het banaal nieuwe dat voor een ieder zichtbaar is, maar wellicht ook, omdat deze onze hoogmoed, die zich op het willekeurig nieuwe beroemt, op een zeer gezonde wijze verkleint. Je komt namelijk onder andere tot het inzicht dat alles reeds eerder zijn beslag heeft gevonden in de mythen. (p. 77)

Canetti lijkt ons te willen zeggen dat niets zo belangrijk is als het onderzoek van de verhalen die de verscheidenste volkeren te allen tijde op de mysteries van het leven en het universum hebben pogen te geven. Dat onderzoek kan optimaal verlopen als je bereid bent iemand anders te worden, in een andere tijd, en als je er niet voor terugschrikt om letterlijk in die culturen rond te dwalen zoals bijvoorbeeld recent Eduardo Galeano (*Kroniek van het vuur*) dat in Latijns-Amerika heeft gedaan. Zonder een zweem van ironie kan Canetti zeggen een Egyptenaar of een Mongool te zijn geworden: ‘Sinds ik een Mongool ben geworden, overdag en ook 's nachts niets anders denk, voel ik zelden de aandrang om iets voor mij zelf op te tekenen’. (*Aantekeningen*, 1956, p.209).

Zouden we niet meer weten over ons zelf en over de anderen, als we allemaal bereid zouden zijn om bij gelegenheid iemand anders te worden, de geringste ook? En zouden we, als zulke hoeders van de gedaanteverwisseling, niet met meer tact met elkaar omgaan? Niet dus zoals de uitbater van restaurant ‘Kutubiya’ (*Stemmen van Marrakesch*), die de bedelende kinderen veracht en er zich vrolijk over maakt dat hij en zijn vrienden ooit een publieke vrouw van haar rechtmatige loon hebben beroofd. Wel zoals Hatem, die veinst een beetje doof te zijn omdat de vrouw, die om raad komt vragen, een wind gelaten heeft. Hatems doofheid is gespeeld, omdat hij de vrouw niet in verlegenheid wil brengen. Meer nog, zolang de vrouw leefde, nog vijftien jaar, deed Hatem alsof hij doof was, zodat niemand de oude vrouw zou zeggen dat dit niet zo was. (*Het geheime hart van het uurwerk*, p.60-61)

> ‘*Zouden we niet meer weten over ons zelf en over de anderen, als we allemaal bereid zouden zijn om bij gelegenheid iemand anders te worden, de geringste ook?*’

Hitler

Tegenover de kunst van het verkleinen en de ontvankelijkheid voor de gedaanteverwisseling staat als anti-figuur de expansionist. Wie op zoek is naar Kafka's meest uitgesproken tegenbeeld, komt wel bij Adolf Hitler terecht. In ‘Hitler, zoals Speer hem zag’ (1971) toont Canetti aan hoe bij Hitler alles op een wellustige manier op groei is gericht. Canetti noemt hem een aan overtreffen verslaafde, die niet alleen in de oorlog Napoleon wil overtreffen, maar ook in de architectuur alle rivaliserende bouwwerken wil uitschakelen door grotere en hogere op te richten. Duidelijk wordt, hoe zeer dit overtreffen aan het verwoesten grenst. Hitler tot Speer: ‘Was Parijs niet mooi? Berlijn moet alleen nog veel mooier worden! Ik heb me vroeger dikwijls

afgevraagd of we Parijs niet moesten verwoesten; maar wanneer wij in Berlijn klaar zijn, is Parijs daarvan enkel nog een flauwe afspiegeling. Waarom zouden wij het verwoesten?' (p. 202)

Hitlers onontvankelijkheid voor de empathie is absoluut. 'Hitler temidden van weeklagende

mensen is onvoorstelbaar. Het ontbreken van alles wat van iemand pas werkelijk een mens maakt - gevoelens die zonder een doel en niet uit berekening, zonder bijgedachte aan succes en beïnvloeding, op iemand anders, ook op een onbekende betrekking hebben -, dit volledig ontbreken, deze schrikbarende leemte zouden hem in al zijn hulpeloosheid en machteloosheid hebben laten zien. Hij heeft het beslist geen ogenblik overwogen zich in een dergelijke situatie te begeven.' (p. 197)

> '*Canetti's essays zijn een onafgebroken pleidooi om de ontvankelijkheid voor de gedaanteverwisseling in onszelf open te houden*'

Canetti's essays zijn een onafgebroken pleidooi om de ontvankelijkheid voor de gedaanteverwisseling in onszelf open te houden. Dat is de fundamentele voorwaarde tot het realiseren van het geluk, en Canetti wil voor de mensen niets minder dan het geluk. De ambitie van zijn schrijverschap is dat de mens, die dit niet wil, niet wordt uitgeleverd aan de dood. Canetti schrijft niet veel, maar hij doet het met de gedrevenheid van een profeet. Om het te zeggen met een paradox: omdat Canetti ziet dat het anders verkeerd afloopt wordt hij de profeet van de mythe mens. De hele, niet versplinterde mens, die in de herbinding met het universele en met een verloren gegane traditie van eenheid in verscheidenheid een uitkomst ziet. Op die manier wordt de mens teruggeven wat hem is ontroofd.

> Het kan niet aan de schrijver zijn voorbehouden de mensheid aan de dood uit te leveren. Met ontsteltenis zal hij, die zich voor niemand afsluit, in velen de toenemende macht van de dood ervaren. Zelfs wanneer het allen een vergeefse onderneming zou toeschijnen, zal hij eraan tornen en nooit, onder geen beding, capituleren. Zijn trots zal het zijn de afgezanten van het Niets, die in de literatuur steeds talrijker worden, te weerstaan en hen met andere dan hun eigen middelen te bestrijden. Hij zal leven volgens een wet die de zijne is, maar hem niet op het lijf werd geschreven; deze wet luidt: Dat men niemand in het Niets verstoot die daar graag was. Dat men het Niets alleen opzoekt om de weg eruit te vinden en de weg voor een ieder aangeeft. Dat men zowel in droefenis als in wanhoop volhardt om te leren hoe men anderen daaruit verlost, maar niet uit verachting voor het geluk dat de mensen toekomt, hoewel zij elkaar verminken en verscheuren.

Zo luiden de dramatische slotzinnen van 'Het beroep van schrijver' (p. 297-298).

Eindnoten:

1. Pagina's zonder boektitelvermelding verwijzen naar de essaybundel *Het geweten in woorden*.

Alice Mielart

In het oog van de orkaan
De toneelstukken van Elias Canetti

Om de zaak maar eens om te draaien: een goed schandaal wil nog wel eens garant staan voor de kwaliteiten van een literair werk Zo verging het ook Canetti's toneelstukken die het Duitse Spieszbürgertum shockeerden. Bekende schrijvers moesten eraan te pas komen om de integriteit van de auteur publiekelijk te bevestigen. En hoe reageerde Nederland op zijn toneelwerk?

De Nobelprijsdrager Elias Canetti geniet in hoge mate bekendheid als de auteur van twee werken. Zijn naam is verbonden met de roman *Het Martyrium (Die Blendung)* en de studie *Massa &amp Macht (Masse und Macht)*, en veel minder met de diverse toneelstukken die hij in de periode vlak na de voltooiing van *Het Martyrium* en nog voor de verschijning van *Massa &amp Macht* heeft geschreven.

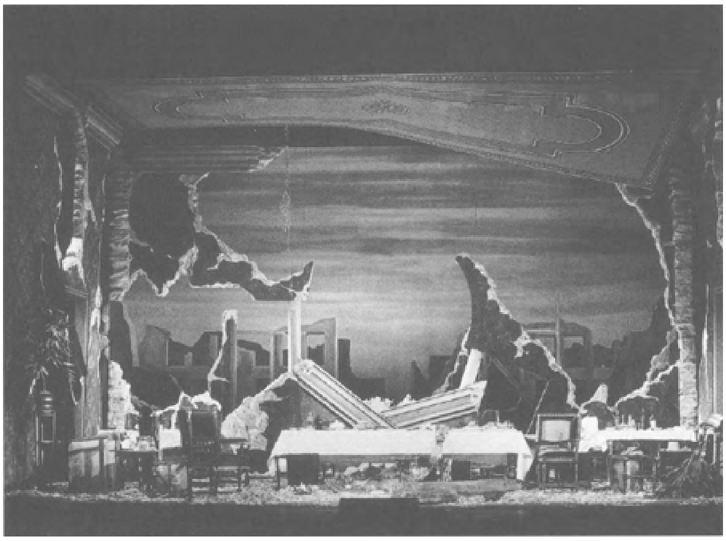
De langdurige en algemeen verbreide veronachtzaming van Canetti's dramatisch oeuvre staat in schrille tegenstelling tot het belang dat de schrijver zelf aan zijn toneelwerk hecht. Zo noteert hij in 1942: ‘Van alle mogelijkheden die een mens heeft om zich samen te vatten is het drama de minst leugenachtige.’[1.]

Bij herhaling verklaart Canetti in wezen te beschikken over een dramatisch talent. In deze overtuiging wordt hij gesteund door zijn vrouw Veza. ‘Na de hoofdstukken van *Kant vat vlam* (de werktitel van de roman die later *Die Blendung* zal heten, AM) die zij allemaal had gehoord, hield Veza mij voor een toneelschrijver. Zij had geleefd in de vrees dat ik de weg uit de roman niet meer zou weten te vinden. Zij had meegemaakt hoe diep ik mij erin had verstrikt en hoezeer hij mij had aangegrepen. Of het nu deze roman was of een andere, die opnieuw begon, zij onderkende mijn fatale neiging mezelf taken op te leggen die zich over jaren uitstrekten.’[2.]

‘*De langdurige en algemeen verbreide veronachtzaming van Canetti's dramatisch oeuvre staat in schrille tegenstelling tot het belang dat de schrijver zelf aan zijn toneelwerk hecht*’

Uitgeput en in hoge mate door ondergangsvisioenen bezeten kan Canetti na de beëindiging van *Het Martyrium* zich noch tot schrijven noch tot lezen zetten. Toevalligerwijze pakt hij op een nacht van radeloosheid *Wozzeck* van Georg Büchner uit zijn boekenkast, en in grote opgewondenheid leest en herleest hij gedurende de hele nacht dit dramatische fragment. *Wozzeck*, tegenwoordig geschreven als *Woyzeck*, prikkelt

Canetti tot het schrijven van zijn eerste 'volwassen' toneelstuk. *Bruiloft (Hochzeit)*, een felle aanval op de burgerlijkheid, dat hij in de winter van 1932 heeft geschreven, kan nog juist voor de politieke omwenteling in Duitsland als manuscript bij uitgeverij Fischer verschijnen. In 1933 begint Canetti onder de indruk van de boekverbrandingen in Duitsland aan een nieuw toneelstuk, *Komedie der ijdelheid (Komödie der Eitelkeit*). De speelse inval van het spiegelverbod die hem tijdens bezoeken aan de kapperssalon heeft getroffen, werkt hij uit tot een drama over het ontstaan en in stand houden van een totalitaire samenleving. Canetti hoopt vurig dat *Komedie der ijdelheid* bijtijds gespeeld zal worden. 'Het was hoogst urgent, de dingen in Duitsland ontwikkelden zich in een steeds sneller tempo, maar nog altijd beschouwde ik de situatie niet als irreversibel. Wat door woorden op gang gehouden werd, kon door worden worden gestuit. Ik beschouwde de komedie, zodra zij was afgesloten, als een legitiem antwoord op de boekverbranding. Nu moest ze gespeeld worden, overal, snel (...)'[3.])



Decor voor De Bruiloft-opvoering van De Haagse Comedie; foto: Pan Sok

Maar Canetti beschikt niet over relaties in de theaterwereld. Onder invloed van de door hem als leermeester bewonderde Karl Kraus en diens slechte ervaringen met het toneel heeft hij zich verre gehouden van het Weense theater. Op voorspraak van Anna Mahler krijgt Canetti de kans zijn *Komedie der ijdelheid* voor te lezen ten huize van de Zsolnay's, voor een select publiek van literatuur en toneel-oordeelkundigen.

Canetti reageert met enthousiasme. 'Om de komedie te kunnen begrijpen moest je haar *horen*, zij was opgebouwd uit wat ik akoestische

maskers noemde, iedere figuur was door zijn woordkeus, accent en ritme strikt van alle andere afgescheiden en voor toneel bestond geen notenschrift waarin je dat kon vastleggen. Mijn bedoelingen kon ik alleen duidelijk maken door het stuk in zijn geheel voor te lezen.'[4]

De voordracht brengt echter niet het gewenste resultaat. Net als tijdens de voorlezingen van *Bruiloft* reageren de toehoorders ook nu geërgerd, zelfs vijandig. Franz Werfel drijft de onbehaaglijke stemming op de spits door Canetti verscheidene malen te onderbreken met uitroepen als 'Een imitator van dierenstemmen, dat bent u!', 'Dat is niet om uit te houden' en het vernietigende 'Blijft u daar toch met uw vingers van af!'[5] De kans op een opvoering is hiermee verkeken. 'Hoop koesterde ik niet, men zou met het stuk niets ondernemen. Maar mijn geloof in de komedie - ik kan dat geenszins verklaren - werd door deze voordracht, waaraan geen hoop en geen doel verbonden was, onmetelijk versterkt. Het zijn nederlagen van deze catastrofale omvang die een schrijver in leven houden.'[6]

> '*Net als de toehoorders van de voorlezingen in de dertiger jaren reageert het publiek met onverholen woede op deze stukken*'

Dramatische invallen

Tijdens het werk aan *Massa &amp Macht* blijft Canetti's fascinatie voor de dramatische vorm bestaan. Vanaf 1942 maakt hij dagelijks notities, waarin hij een literaire wijkplaats vindt als tegenwicht voor de zelf opgelegde ascese ten behoeve van zijn omvangrijke studie. Een niet gering aantal van deze notities laat zich lezen als korte, dramatische schetsen, als invallen voor een toneelstuk. Deze invallen betreffen een wereld die sterke overeenkomsten vertoont met de menselijke samenleving, maar in één opzicht daarvan totaal verschilt. Dit verschil kan bestaan uit een stigmatisering van gierigaards, een gemeenschap van blinden die de herinnering aan hun ziende tijd koesteren als een godsdienstige openbaring, een rijk waarin mensen slechts liefdesrelaties mogen aanknopen met een man of vrouw die ze nooit zullen zien. Uit deze minieme verschillen ontstaat een wirwar van geboden en verboden, waardoor deze wereld een geheel eigen gestalte krijgt, en de basis voor een dramatisch conflict wordt gelegd.

Ook *Bruiloft* en *Komedie der ijdelheid* zijn uit een inval voortgekomen. En hetzelfde geldt voor het veel later, in 1952 geschreven drama *De getermineerden (Die Befristeten)*. In dit stuk voert Canetti een samenleving ten tonele waarin het stervensuur nooit onverwacht is. Ieder kent 'Zijn Ogenblik' en in ieders naam ligt de levensduur van de drager daarvan besloten.

Hoewel *De getermineerden* in thema en motieven sterke verwantschap vertoont met *Bruiloft* en *Komedie der ijdelheid* is de toonzetting volstrekt anders. De kwaadaardigheid en de bezetenheid van de eerste twee stukken heeft plaats gemaakt voor mildheid en een strenge eenvoud. Het is niet onwaarschijnlijk dat door deze rustiger toon *De getermineerden* een gelukkiger lot is beschoren dan de eerdere toneelstukken. Reeds in 1956 gaat het stuk in wereldpremière. Zij het in Engelse vertaling, onder de titel *The Numbered* in het Playhouse Oxford.

Obsceniteit

Wanneer *Bruiloft* en *Komedie der ijdelheid* ten slotte in 1965 in het Duitse Braunschweig in wereldpremière gaan, blijken beide niets van hun explosieve kracht verloren te

hebben. Net als de toehoorders van de voorlezingen in de dertiger jaren reageert het publiek met onverholen woede op deze stukken. Het komt tot een tweevoudig theaterschandaal.

Overigens blijft het de vraag in hoeverre het tumult rondom *Komedie der ijdelheid* is veroorzaakt door een ongelukkig gekozen enscenering.

In *Komedie der ijdelheid* toont Canetti tot in detail de mechanismen waaraan een totalitaire samenleving gehoorzaamt. Ter bestrijding van de ijdelheid, een ondeugd die vrouwen in haar greep heeft en mannen verwijft, vaardigt de overheid een reeks verboden uit. Voortaan zijn spiegels, foto's en films en andere afbeeeldingen van de menselijke gestalte taboe. De massa omhelst geestdriftig het nieuwe geloof. Maar kennelijk kan de mens niet leven zonder de aanschouwing van zijn beeltenis en al verscherpt de staatsterreur zich met de dag, steeds zijn er enkelingen die de verbodsbepalingen vindingrijk overtreden. De overheid tracht iedere mogelijkheid tot spiegeling uit te bannen. Ramen en glad gepolijste metalen, maar ook het elkaar in de ogen kijken en naar een wateroppervlakte staren behoren voorgoed tot het verleden. Armen verhuren zichzelf als vleier en houden tegen betaling lofzangen op het uiterlijk van hun klant. De meer kapitaalkrachtigen krijgen de gelegenheid zich in een spiegelbordeel te verlustigen in hun eigen spiegelbeeld. Op het laatst breekt de massa uit haar door angst ingegeven verstarring. Door stom toeval treffen de stoplappen van een ziekelijk zelfingenomen redenaar doel. Stuk voor stuk ontwaken de mensen uit de obsessieve verzonkenheid waarin de aanblik van het eigen spiegelbeeld hen heeft doen belanden. De chaotische redevoering valt uiteen in verschillende wachtwoorden, die de enkeling als uit het hart gegrepen treffen. Iedereen rent verward rond, een spiegel voor zich uithoudend en almaar ‘ik’ brullend. Op de achtergrond verrijst het standbeeld van de redenaar. De bevrijde massa heeft haar held gevonden en kan zich storten in een verstikkende heldenverering.

Voor de Braunschweigse enscenering van *Komedie der ijdelheid* heeft regisseur Helmuth Matiasek gekozen voor het leggen van een directe en niet mis te verstane verbinding tussen het stuk en het Hitlerregime. Hij maakt daarvoor gebruik van projecties van fotomontages uit het Derde Rijk. De toeschouwers vatten de onomwonden verwijzing naar Duitslands lugubere erfenis op als een politieke provocatie en protesteren luid.

Overigens laat zich nauwelijks een onzinniger decor voor *Komedie der ijdelheid* denken. Een stuk waarin de dramatische handeling voortkomt uit een stringent verbod op afbeeldingen van de mens kan beter niet worden opgevoerd tegen een achtergrond die uit film- en fotomateriaal bestaat, waarin de mens juist een centrale plaats inneemt.

Als enige tijd later *Bruiloft* wordt opgevoerd, zijn de reacties opnieuw furieus. Ditmaal richt de woede zich tegen het vermeende verdorven karakter van het stuk. Het schouwspel van een door hebzucht en paringsdrift verblinde burgerij wordt door het uit de gegoede burgerij afkomstige publiek opgevat als een openlijk propageren van de perversie. Canetti krijgt de beschuldiging naar het hoofd geslingerd dat hij het met *Bruiloft* op de eer van de Duitse vrouw heeft voorzien. Heel de stemmingmakerij is sterk getint door rechts-antisemitische sentimenten.

‘*En toen heeft hij me op het altaar getrokken en me gekust en zó lief was hij*’

Een anonieme klacht lokt een gerechtelijk onderzoek uit. Op verzoek van de leiding van het Staatstheater Braunschweig leggen vooraan-

staande intellectuelen uit binnen- en buitenland verklaringen af waarin de hoogstaande moraal van Canetti en de zedelijke integriteit van *Bruiloft* worden bevestigd. Maar deze getuigenissen van onder anderen Theodor W. Adorno, Peter Weiss, Günter Grass en Martin Walser hoeven niet in een rechtszaak gebruikt te worden. Nog voordat het tot een proces komt, staakt de officier van justitie zijn bemoeienissen met deze theaterrel.

In het theaterblad van het Staatstheater Braunschweig publiceert Canetti zijn weerwoord, *Der Gegen-satz zur 'Hochzeit'*. Hij verdedigt zich tegen de aantijgingen van verregaande schaamteloosheid, nihilisme en vernietigingslust met een verhaal over de ontstaansgeschiedenis van *Bruiloft*.

'En toen heeft hij me op het altaar getrokken en me gekust en zó lief was hij.' Ruim dertig jaar geleden heeft hij deze zin in het voorbijgaan gehoord, drie oude vrouwen zaten op een bank en spraken ernstig met elkaar. Voor Canetti vertegenwoordigt deze zin de hoop van de mens, de diepste en de eigenlijke liefde. Wanneer in *Bruiloft* de razende burgers met het huis en al ten onder zijn gegaan, is het de oude, eenvoudige, op sterven liggende vrouw van de huisbewaarder die deze zin uitspreekt, als een verwijzing naar de harteloosheid die de inhalige en seksbeluste burgers naar hun ondergang heeft gevoerd, als een richtsnoer voor een menselijker leven.

'Uit deze zin is zowat een half jaar later de *Bruiloft* ontstaan. Ik heb hem onveranderd in het stuk opgenomen, als een soort talisman. (...) Ik zou zo ver kunnen gaan om te zeggen dat het stuk ter ere van die zin werd bedacht. Tot op de huidige dag hou ik ervan, het is net of ik hem gisteren hoorde. Hij heeft de verwoesting van het huis in de *Bruiloft*, en alle andere verwoestingen overleefd. Ik wou dat hij de kracht had ons te behoeden voor nieuwe verwoestingen.'[7.]

Ironisch genoeg voor een man die in de befaamde en door hem bewonderde *Ecce homo*-tek*eningen* van George Grosz een aanval ziet op de openbaar ten toon gespreide vleselijke schaamteloosheid en met *Bruiloft* de theatrale tegenhanger van datgene wat hem een gruwel is, heeft ontworpen, blijft aan hem en zijn toneelstuk de smet van obsceniteit kleven. Alle volgende ensceneringen van *Bruiloft* in het Duitse taalgebied blijven tumultueuze taferelen in de zaal en voor de schouwburg opleveren.

Hollandse matheid

In Nederland is *Bruiloft* tot nu toe driemaal gespeeld. De eerste opvoering dateert van 1967 en komt voor rekening van Groningse studenten. Deze voorstellingen zijn welhaast onopgemerkt gebleven. Slechts de decorontwerper van de Haagse Comedie, Hep van Delft, memoreert de Groningse voorstelling vanwege de daarin gebruikte oplossing voor de instortende burgerwoning: plastic zuilen die leeglopen en ineenzakken wanneer het uur der wrake is aangebroken.

In 1968 volgt de opvoering van *Bruiloft* door de Haagse Comedie, in de regie van Joris Diels en Wim van Rooij. Diels vertelt in een interview dat hij eigenlijk met deze regieopdracht is overvallen en noemt Canetti 'een profetisch genie, maar geen ervaren theaterman.' Hij spreekt van een visioen, rijk aan beelden en vervolgt: 'Ik vind het woord "eigentijds" een vervelend woord (...) maar het zou op dit stuk wel

van toepassing zijn. Voor zo'n visioen van wereld-ondergang zijn wij nu ontvankelijker dan tussen twee wereldoorlogen in.'[8.] In het programma bij de voorstelling wordt de nadruk gelegd op de muzikale structuur van *Bruiloft*. Het regieconcept stoelt op de gedachte van een rechtstreeks doorgetrokken lijn van de instortende Weense huurwoning naar het door Hitlers toedoen ineenstortende Europa en de nieuwe bedreiging door de atoombom.

De recensenten tonen over het algemeen waardering voor Canetti's stuk, al noemt een enkeling het achterhaald expressionisme. Aangaande Diels enscenering lopen de meningen uiteen. Het bewegingsspel en het decor oogsten vrijwel unaniem lof, maar hier en daar wordt de voorstelling als een loos spectakelstuk betiteld. De keuze voor moderne kostuums schijnt te wijzen op een verlangen naar actualisering, terwijl de nadrukkelijke verwijzing naar de periode vlak vóór het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog het stuk niet alleen dateert maar ook de kwaadaardige angel uit de tekst wegneemt. Daarbij komt nog dat Diels heeft geko-

zen voor de vlotte blijspeltoon, waardoor de dreigende werking omslaat in haar tegendeel en *Bruiloft* de trekken krijgt van een burgerlijke komedie over huwelijksontrouw, een voorstelling voor een vrolijk avondje uit.

Ida Wasserman als de vrouw van de huishoudster in De Bruiloft; foto: Pan Sok

De pers schenkt nog de meeste aandacht aan de decorontwerper en wat zijn 'truc' wordt genoemd. Er verschijnen uitgebreide interviews en beschouwingen over de krachttoer die hij heeft geleverd: het realistische burgermansinterieur dat met veel kabaal en wervelende stofwolken in elkaar stort om vervolgens weer intact te verschijnen wanneer het doek opengaat voor de applaus halende acteurs.

Het duurt tot 1983 voordat een derde poging wordt ondernomen om *Bruiloft* te spelen. Evenals de eerste opvoering wordt ook deze door amateurs gespeeld, zij het onder begeleiding van enkele professionele spelers en de beroepsregisseurs Rieks Swarte en Teuntje Klinkenberg. Opnieuw wordt het stuk geïnterpreteerd als een komedie over burgerlijke ontrouw. In de aankondiging valt te lezen: 'Maar het zwakke vlees en de dubbele moraal willen dat juist op de bruiloft iedereen druk bezig is met vreemd gaan. Als een van de personages het spelletje van ontrouw tot een openlijk gezelschapsspel maakt, stort hun hele wereld (het huis!) letterlijk in elkaar.'[9.]

In hetzelfde jaar brengt Concordia in Enschede *De getermineerden* uit. Wederom een amateuropvoering, in de regie van een ervaren theatermaker. En twee jaar later, in 1985, gaat de mimeproductie van Roberto Genta, gebaseerd op *Massa & Macht*, onder de titel *Uitgesteld vonnis* in première.

Niet alleen geeft het Nederlands toneel blijk van een geringe belangstelling voor Canetti's

toneelwerk, ook is het in het licht van de Duitse ontvangst opvallend hoe lauw het Nederlandse publiek, de toneelcritici inbegrepen, op de vertoning van *Bruiloft* reageert. Kennelijk heeft het stuk hier niet die explosieve uitwerking, en niet omdat de Nederlandse theaterwereld onbekend is met theaterschandalen. Het is de vraag in hoeverre de uitermate tamme receptie wordt veroorzaakt door zogeheten Hollandse tolerantie, misgrepen van de diverse regisseurs of het resultaat is van een verlies aan kracht door vertaling. De vertaling van *Bruiloft* door A. Keizer die zowel door de Haagse Comedie als door de amateurspelers is gebruikt, valt direct op door haar vlotheid. Het is een typische toneelvertaling, in de zin dat ze voldoet aan de traditionele toneelspelerseisen. De zinnen ‘bekken’ en alle ingewikkelde zinsconstructies zijn ten behoeve van de begrijpelijkheid gladgestreken. Dit in tegenstelling tot de latere vertaling door Jacques Hamelink, die veel stugger en meer literair aandoet. Ondanks Hamelinks keuze voor een wat gekunsteld dialect waar in het Duitse origineel het Weense taaleigen wordt gebruikt, valt zijn vertaling van *Bruiloft* op door inventiviteit en getrouwheid. Hetzelfde geldt voor zijn vertalingen van *Komedie der ijdelheid* en *De getermineerden*. In deze vertalingen is althans een deel van de gestrengheid van Canetti's tekst bewaard gebleven.

‘... ook is het in het licht van de Duitse ontvangst opvallend hoe lauw het Nederlandse publiek, de toneelcritici inbegrepen, op de vertoning van Bruiloft reageert’

Theatertraditie

Uit de opvoeringsgeschiedenis van *Bruiloft, Komedie der ijdelheid* en *De getermineerden* valt af te lezen dat Canetti met zijn toneelstukken nogal wat van een regisseur eist. Vooral *Bruiloft* en *Komedie der ijdelheid* zijn meermalen als onspeelbaar aangemerkt. Zo moet volgens de regieaanwijzingen in het eerste stuk een complete woonkamer instorten en in het tweede een almaar hoger oplaaiend vuur op het toneel zichtbaar zijn. Maar het zijn minder Canetti's hoge verwachtingen van de toneeltechniek alswel de speelteksten zelf die de regisseur voor problemen plaatsen. Meermalen is Canetti daarom afgedaan als een goedbedoelende en misschien wel talentvolle dilettant, die evenwel geen spoor van dramatisch inzicht toont. Die afwijzende houding zal veel te maken hebben met de ongrijpbare nieuwheid van Canetti's dramatisch werk.

Tegenwoordig echter wordt het dramatisch oeuvre van Canetti geregeld in verband gebracht met de later, in de vijftiger jaren opgekomen stroming van het absurdisme. Er wordt verwezen naar het werk van Ionesco en Beckett. De notie van verwantschap bestaat uit niet door psychologische motivatie bepaalde personages, de dominantie van de taalhandeling over de dramatische handeling, en de achtergrond van onbestemde maar onmiskenbare dreiging waartegen de ogenschijnlijk alledaagse dialogen scherp afsteken.

In Bertolt Brechts *Verfremdungs*-theorie worden aanknopingspunten gezocht voor de intellectuele distantie die zo kenmerkend is voor Canetti's stukken, voor de wijze

waarop de identificatiebehoefte van de toeschouwer wordt gefrustreerd. Bij Ödön von Horvath wordt te rade gegaan wanneer de zogenoemde inktzwarte satirische toon, het volksstukachtige karakter en de kritiek op de burgerlijke moraal onderwerp van aandacht zijn. En Antonin Artauds *théàtre de la cruauté* is een met

graagte geciteerde theateropvatting zodra Canetti's voorkeur voor het op het toneel uitbeelden van de massa en zijn zwartgallige ondergangsvisioenen geplaats moeten worden binnen een theatertraditie.

De behoefte aan plaatsbepaling en vergelijking is begrijpelijk, maar wel moet bedacht worden dat Canetti zijn dramatisch werk heeft geschreven zonder kennis te hebben van dit soort dramaopvattingen. Alleen met Brechts werk is hij eerder in aanraking gekomen. Tijdens een verblijf in Berlijn heeft hij *Die Dreigroschenopern* gezien, en als een hem onsympathiek werk beoordeeld.

Canetti merkt in een interview op dat zijn stukken tegenwoordig kunnen worden gespeeld omdat het publiek inmiddels door moderne schrijvers als Beckett en Pinter is geschoold. ‘Tot nu toe zijn drie stukken gepubliceerd. Ik heb nog veel meer geschreven, maar ik wacht met publikatie tot mijn opvatting van drama is geaccepteerd. Tot mijn verbazing blijkt de laatste tijd dat mijn theateropvatting een kans maakt.’[10.]

> ‘*Tot mijn verbazing blijkt de laatste tijd dat mijn theateropvatting een kans maakt*’

Aristophanes

Op zeer jonge leeftijd maakt Canetti door toedoen van zijn moeder kennis met de toneelklassieken. Samen met haar leest hij Shakespeare, en ter ere van haar schrijft hij als veertienjarige een drama in verzen: *Junius Brutus*. Het werk, geïnspireerd door de Romeinse geschiedenis, vervult de vroegrijpe auteur met trots, al komt snel het inzicht dat het niet meer is dan een teleurstellend probeersel.

De toneelschrijver aan wiens werk Canetti zijn hart heeft verpand, is de Griekse blijspeldichter Aristophanes. ‘Voor mij leeft het blijspel, zoals in zijn begintijd bij Aristophanes, van zijn *algemene* belangstelling, van de blik op de wereld in haar grotere samenhangen. Daarmee dient het blijspel echter vermetel te werk te gaan, zich invallen te veroorloven die aan krankzinnigheid grenzen, samen te voegen, te scheiden, te variëren, te confronteren, bij nieuwe invallen nieuwe structuren te vinden, zich niet te herhalen en niets licht op te vatten, van de toeschouwer het uiterste te vergen, hem door elkaar te schudden, de les te lezen en uit te putten.’[11.] Net als de grote Atheense satiricus baseert Canetti zijn toneelwerk op de inval die met al zijn groteske consequenties tot een lachwekkend en tegelijk schrikaanjagend drama leidt.

Canetti staat echter niet alleen onder invloed van Aristophanes. De Weense schrijver en journalist en bovenal satiricus, Karl Kraus, dwingt met zijn absolute gehoor voor het belachelijke, het weerzinwekkende en het stompzinnige in de alledaagse spreektaal Canetti's bewondering af. Meermalen getuigt Canetti door Kraus te hebben leren horen.

> Ik begreep dat mensen wel tegen elkaar praten, maar elkaar niet begrijpen;
> dat hun woorden luchtstoten zijn die op de woorden van anderen afketsen;
> dat er geen grotere illusie bestaat dan de mening als zou taal een

intermenselijk communicatiemiddel zijn. Je praat tegen iemand anders, maar zo dat hij je niet begrijpt. Je blijft praten en hij begrijpt er nog minder van. Je schreeuwt, hij schreeuwt terug, de ejaculatie, die in de grammatica een armzalig bestaan leidt, maakt zich meester van de taal. Als ballen stuiteren de uitroepen over en weer, delen hun stoot uit en vallen op de grond. Zelden dringt er iets tot de ander door en zo het al gebeurt, dan is het iets verkeerds.[12.]

Canetti ontwikkelt de gedachte dat ieder mens zich bedient van hooguit zo'n vijfhonderd woorden, die tezamen met vaak terugkerende tussenwerpsels, geliefkoosde uitdrukkingen en favoriete zinswendingen een voor elk individu specifieke taalgedaante vormen. Deze taalgedaante is even persoonlijk en herkenbaar als het uiterlijk waarmee elk mens zich van de ander onderscheidt.

Kees Coolen en Anny de Lange in De Bruiloft; foto: Pan Sok

Ook de toneelpersonages van Canetti onderscheiden zich van elkaar door hun taalgedaante, of door wat de schrijver het akoestisch masker noemt. Het personage is niet geschreven vanuit een psychologische optiek, is niet gekarakteriseerd door onderliggende motieven, maar wordt getypeerd door zijn woorden en spreektrant.

Overigens heeft de auteur weinig op met de psychologie. De Freudiaanse leer bevalt hem niet omdat ze een grote rijkdom aan verschijnselen stelselmatig herleidt tot een en hetzelfde motief, het mysterie platslaat met een kant en klare en altijd toepasbare verklaring en aan alle mensen een eender driftleven toedicht.

Het gebruik van akoestische maskers levert een bijzonder tegenstelling op. Schijnbaar realistische personages voeren tamelijk normale gesprekken in situaties die scherp contrasteren met de ‘gewoonheid’ van de gesproken alledaagse taal.

De derde invloed op Canetti's toneelopvatting is afkomstig van Büchners *Woyzeck*. Tot dan toe kent Canetti de satiricus als zelfgenoegzame rechter. Het is de satirische schrijver die zijn personages hun verachtelijke gestalte geeft en hen vervolgens daarvoor straft. ‘Alles wat er

gebeurde, en er gebeurde altijd het ergste, gebeurde zonder opgave van redenen en het gebeurde naast elkaar. Het was vanuit een schrijvend iemand gehoord en werd aan de kaak gesteld. Het werd *van buiten* aan de kaak gesteld, en wel door degene die schreef, en boven alle ondergangstaferelen hield *hij* zijn zweep.'[13.] In *Woyzeck* beleeft Canetti iets anders, de figuren stellen zichzelf door middel van hun woorden voor, ze kunnen niet anders zijn dan ze zijn, hun onveranderlijkheid is tevens hun onschuld. Dit zichzelf-aan-de-schandpaalstellen, zoals Canetti het later noemt, treft hem diep.

> '*Het personage is niet geschreven vanuit een psychologische optiek, is niet gekarakteriseerd door onderliggende motieven, maar wordt getypeerd door zijn woorden en spreektrant*'

Voor *Bruiloft* maakt Canetti gebruik van deze schrijftechniek, zoals onderstaand citaat uitwijst. Tijdens het bruiloftsfeest komt het tot deze woordenwisseling tussen huisarts Bok, apothekersvrouw Monika Gal en doodkistenfabrikant Rozig:

> ROZIG (...) Die overgrootvader hier spekuleert in smeerlapperijen. Hij maakt kinderen, vervolgens komen de vrouwen naar hem toe, hij krabt ze schoon, hij krabt zijn eigen kinderen uit die wijven weg en laat zich daarvoor betalen. Hij spekuleert met zijn eigen kinderen.
> MONIKA Kan ie dan nog kinderen maken?
> ROZIG Die? Die maakt per dag net zoveel kinderen als ie patiëntes in de wachtkamer heeft. Hij heet niet voor niks Bok.
> BOK Weet ik of die kinderen wel van mij zijn?
> MONIKA En bent u heus al negenenzeventig?

Nergens in *Bruiloft* is uit de tekst van de personages het standpunt van de auteur af te leiden. Hun harteloosheid ontmoet geen veroordeling, ze wordt slechts getoond en door de slachtoffers die ze maakt, gepeild. Hetzelfde geldt voor *Komedie der ijdelheid* en *De getermineerden*.

Cabaretesk

De overkoepelende structuur van Canetti's toneelstukken loopt sterk uiteen. Zo bestaat *Bruiloft* uit een Voorspel in vijf taferelen en de hoofdmoot 'De bruiloft'. *Komedie der ijdelheid* is opgedeeld in drie bedrijven en *De getermineerden* in een 'Proloog over de oude tijd' waarna twee delen volgen, maar steeds wordt de onderliggende structuur gevormd door korte tot zeer korte scènes. Door hun geringe lengte en hun vorm van een gesprek tussen twee of meer personages, en bovenal door het vaak bizarre karakter van deze gesprekken, vertonen de scènes een sterke gelijkenis met sketches. De cabareteske inslag van de drama's is voor een belangrijk deel gelegen in de geestigheid van deze op zichzelf staande scènes. De ogenschijnlijk losse structuur, het van de hak op de tak springen, het focussen op telkens andere personages die totaal verschillende gesprekken voeren, geeft de indruk dat Canetti zich weinig gelegen laat liggen aan een spanningsopbouw. Niets is echter minder waar. Al maken

de scènes onderling soms grote sprongen in ruimte en tijd, steeds zijn ze met elkaar verbonden door het ritme van de taal, de dichtheid van

het geluid. Zoals Canetti de taal gebruikt om de speelruimte te verkleinen tot een schamele woonkamer of te laten uitdijen tot een plaats van samenkomst voor de massa, zo benut hij haar en allerlei geluiden om een langdurige spanningsboog aan te brengen.

In *Bruiloft* zijn het de bonkende en rommelende geluiden van de dansmuziek die een voorafschaduwing vormen van de donderende ondergang, de vernietiging van het huis. Maar ook de steeds dichter op elkaar dringende gesprekken, de door elkaar gillende stemmen, deze zwakke wind die aanwakkert tot een stevige bries en vervolgens overgaat in een orkaan, waarin heel de massa van feestenden en huisbewoners wordt meegesleurd, vormen de elementen voor een dwingende dramatische structuur. Dezelfde cyclische, almaar heftiger beweging, waarin de massa als in een draaikolk wordt meegesleurd, is in *Komedie der ijdelheid* aanwezig.

‘*Hoe groter de angst des te hechter en ondoordringbaarder is het akoestisch masker*’

Voor Canetti is de kern van de dramatische spanning de verandering. De verandering kan bestaan uit een aldoor dichter samendringende massa, uit een weer uiteenvallen van die massa, uit het langzame of snelle ritme waarin de woordenstroom komt, uit een traag en zacht spreken of een hard en wild schreeuwen. Ook het akoestisch masker is aan verandering blootgesteld. De zogeheten *Maskensprung* kan voortkomen uit een verandering van gesprekspartner, maar bovenal is de aan- of afwezigheid van angst van invloed op het akoestisch masker. Hoe groter de angst des te hechter en ondoordringbaarder is het akoestisch masker.

In *Komedie der ijdelheid* ondergaat het akoestisch masker van de figuur Sjakes Flapuyt bij voorbeeld verschillende malen een maskersprong. Flapuyt ruilt zijn lamentabele gestotter voor een bevelende spreektrant zodra hij zich opwerpt als knecht van de machthebbers, en vervalt later in een pathologisch zwijgen, wanneer hij aan de spiegelziekte lijdt. Eenmaal genezen spreekt hij opnieuw en nog heftiger dan eerst in bevelen, totdat hij tegen de geboden heeft gezondigd en terugvalt in zijn oude gestotter.

In 1942 noteert Canetti:

> Het wordt mij langzamerhand duidelijk dat ik in mijn toneelstukken iets wilde verwezenlijken dat zijn oorsprong vindt in de muziek. Ik heb constellaties van personages als themata behandeld. De voornaamste weerstand die ik tegen de ‘ontwikkeling’ van karakters voelde (alsof het werkelijke, levende mensen waren), herinnert eraan dat ook in de muziek de instrumenten gegeven zijn. Zodra men eenmaal voor een of ander instrument heeft gekozen, houdt men daaraan vast, men kan het niet, terwijl een werk ten uitvoer wordt gebracht, tot een ander instrument ombouwen. Iets van de mooie gestrengheid der muziek berust op deze zuiverheid der instrumenten.[14.]

De muzikaliteit van Canetti's toneelstukken heeft niets van doen met liefelijkheid en alles met nietsontziende striktheid. In dit opzicht zijn de in 1981 door Hanser

uitgebrachte cassettebanden waarop de auteur zijn toneelwerk voordraagt van groot belang voor eenieder die zich wil wagen aan een opvoering van deze werken.

Verblinding

In Canetti's toneelstukken zijn dezelfde motieven te vinden als in de rest van zijn werk: afschuw van en revolte tegen de dood, ambivalente houding jegens het geloof, fascinatie voor

de massa, huivering voor de liefdeloosheid van de mens, voorliefde voor de krachtige Weense volkstaal, angst voor de verblinding.

Door de algemeen verbreide verblinding kan het noodlot zich voltrekken. In *Bruiloft* zijn de bewoners van het huis en de bruiloftsgasten blind voor hun naderende ondergang, ze herkennen de waarschuwingssignalen niet en blijven zich uitsluitend bezighouden met het bedenken en uitvoeren van plannen die hen geldelijk gewin of sexueel genot beloven. Het motief van de verblinding is bij uitstek de leverancier voor de dramatische ironie. Dramatische ironie ontstaat wanneer de toeschouwer een kennisvoorsprong heeft op een of meer personages. Terwijl de personages zich (nog) onbewust zijn van het lot dat hen wacht, koestert de toeschouwer al een vermoeden van de afloop en kan zich bij voorbaat overgeven aan leedvermaak of medelijden.

Deze twee gevoelens worden bij uitstek opgeroepen door de scènes in *Komedie der ijdelheid* waarin de oude en sloverige broer en zus Nada voorkomen. Frans en Fransje Nada hebben elkaar dertig jaar geleden uit het oog verloren, maar geen van beiden hecht geloof aan de dood van de ander. Door middel van verhalen houdt ieder voor zich de herinnering aan de ander levend. Ze kennen slechts één levensdoel: de ander terugvinden om daarna voorgoed bij elkaar te blijven. Hun paden kruisen zich verschillende malen, maar de Nada's herkennen elkaar niet en in hun onwetendheid zijn ze zelfs het werktuig van elkaars ongeluk.

> '*Het motief van de verblinding is bij uitstek de leverancier voor de dramatische ironie*'

Fransje wordt betrapt met een foto waarvan ze denkt dat het een foto van haar broer is, en zal daarvoor tien jaar gevangenis krijgen. En wanneer de als vleier werkzame Frans concurrentie wordt aangedaan door zijn met een spiegelscherf leurende zus, geeft hij haar aan, waarna zij wraak neemt en hem laat wegvoeren.

> FRANSJE Hèm mot u pakke, meheer, een vleier, die staat op zijn plekkie te vleie. De hele dag vleit ie, op se plekkie. Ik ken 'm, ik heb 't 'm sien doen. Vleier! Vleier! Ophange hoor je! Ophange!

Zowel *Bruiloft* als *Komedie der ijdelheid* en *De getermineerden* hebben als thema de desintegratie van een verworden samenleving. Steeds fungeert een van de personages als breekijzer, als de opstandige die het hechte weefsel van wetten en normen aan stukken scheurt en daardoor de chaos oproept.

In *Bruiloft* vervult de idealist Luister met zijn waarheidsspelletje deze functie, in *Komedie der ijdelheid* is het de dolgedraaide redenaar die de opstand uitlokt, en in *De getermineerden* krijgt de twijfelaar en waarheidszoeker Vijftig deze taak toebedeeld. Maar anders dan de twee eerdere drama's eindigt *De getermineerden* niet met een scène vol verwoesting. Vijftig, die met zijn onwil om het geloof aan het van tevoren vastgestelde stervensuur te aanvaarden, het bedrog heeft ontmaskerd, raakt ontsteld door de gevolgen van zijn daad. Hij begrijpt in verblinding te hebben gehandeld wanneer hij ziet hoe de anderen, bedwelmd door hun pas verworven vrijheid, in nieuwe verblinding tot moord en doodslag komen, zich aan oude haatgevoelens overgeven en hun verloren zekerheid willen terugwinnen door de holle

oproep tot afschaffing van de dood. In een gesprek met zijn vroegere tegenstander, de bewaker van het afgesproken stervensuur, de kapsulaan, toont Vijftig berouw.

VIJFTIG Maar hoe zal het eindigen?
KAPSULAAN Er is geen eind meer aan. Alles is in paniek.
VIJFTIG Ik had nergens mee moeten beginnen.

KAPSULAAN Nu is het te laat.
VIJFTIG Het onheil is gebeurd. Kan ik niets meer herstellen?
KAPSULAAN Dat heeft nog iedere moordenaar gevraagd, maar steeds pas nadat alles onherroepelijk was.

Niet alleen door het slot verschilt *De getermineerden* van de andere toneelstukken, ook de verandering van toon springt in het oog. De in Wenen geschreven *Bruiloft* en *Komedie der ijdelheid* worden gekenmerkt door een bittere gedrevenheid die nog wordt versterkt door het gulzig gebruik van het Weense dialect. In *De getermineerden* valt een mildere, haast weemoedige toon te bespeuren. De orkanische heftigheid maakt plaats voor een meer beschouwende teneur, waardoor het drama grotendeels verzandt in een langdradig exposé over de mores in een samenleving die onbekend is met het ongewisse karakter van de dood.

Ook onderscheiden de personages zich hier niet van elkaar door hun akoestisch masker. Maar het ontbreken van duidelijk waarneembare akoestische maskers kan ermee te maken hebben dat in *De getermineerden* een wereld zonder doodsangst wordt verbeeld; de intensiteit van het akoestische masker wordt immers bepaald door de hoeveelheid angst die het tracht te verhullen. Overigens kan de vlakheid van de taal in dit stuk heel wel het gevolg zijn van de jarenlange ballingschap van de auteur. Sedert 1939 bevindt Canetti zich in Engeland, zodat zijn dagelijkse omgeving niet langer de gelegenheid biedt voor het toevallig opvangen van gesprekken in de taal waarvan hij zich als schrijftaal bedient. Hoewel aan elk van Canetti's toneelstukken een inval ten grondslag ligt, kan slechts *De getermineerden*, en dan nog onder voorbehoud, een ideeëndrama worden genoemd. In plaats van dorre filosofische bespiegelingen zijn *Bruiloft* en *Komedie der ijdelheid* levendige voortbrengselen van een eigenzinnig auteur die er een al even eigenzinnige theateropvatting op na houdt.

Eindnoten:

1. *Wat de mens betreft*, p. 26
2. *Het ogenspel*, p. 21
3. ibidem, p. 123
4. ibidem, p. 124
5. ibidem, p. 130/1
6. ibidem, p. 132
7. Theaterheft Nr. 15, Staatstheater Braunschweig 1965-1966
8. André Rutten, De Tijd, 18.4.1968
9. Lantaren/Vensterkrant, juni 1983
10. Lidy van Marissing, De Volkskrant, 14.10.1970
11. *De fakkel in het oor*, p.59
12. *Het geweten in woorden*, p.52
13. *Het ogenspel*, p.23
14. *Wat de mens betreft*, p.19

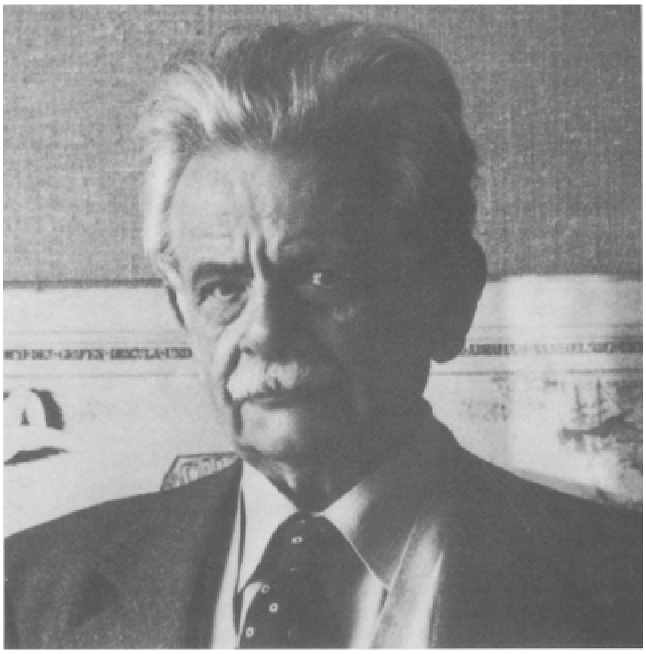
Johan Polak
Canetti en de klassieken

Schijnbaar onbekommerd en zonder al te veel twijfels geeft Canetti in veel van zijn werk commentaar op de klassieken; zijn voor- of afkeuren verbloemt hij nooit. Toch heeft hij een duidelijke binding met het tweeduizend jaar oude verleden. In hoeverre houdt Canetti tradities van toen in ere? Een overpeinzing van de uitgever die Canetti in Nederland introduceerde.

'*Canetti is geen Alexandrijn après-la-lettre, geen literator die opgaat in uitersten van verfijning en het ciseleren van letterkundige kostbaarheden*'

Wel menigmaal is de vraag gesteld naar de verhouding van Elias Canetti tot de Griekse en Latijnse klassieken. Zijn drie, van lieverlee beroemd geworden, maar te zelden opgevoerde, toneelstukken hebben iets weg van de burleske blijspelen van Aristophanes, de grootste vertegenwoordiger van de oude komedie in het vijfde-eeuwse Athene. Toen jaren geleden een uitgever in ons land Elias Canetti een bescheiden ontvangst aanbood en zijn gast verzocht voor een luttel ogenblik het woord te willen voeren mitsgaders enige discussie toe te staan, erkende de schrijver, desbevraagd, dat hij stellig door Aristophanes was beïnvloed, maar deze niet in het Grieks vermocht te lezen. Uit de bibliografische verwijzingen achter in *Masse und Macht* (1960) [Nederlandse vertaling *Massa & Macht*, Amsterdam 1976 en volgende druk] blijkt dat Canetti de klassieken kent, grotendeels evenwel dank zij goede vertalingen. Alleen aan de hand van genoemd boek heeft Canetti de nieuwsgierige lezer voor één keer een heel vluchtige blik gegund in zijn bibliotheek, terwijl ingewijden weten, dat Canetti zichzelf beschouwt als boek-fanaat en een uitgebreide verzameling bijzondere, heel moeilijk vindbare, werken moet bezitten. De geleerde Kien in Canetti's vermaarde eersteling, *Die Blendung* (1935) [Nederlandse vertaling *Het Martyrium*, Amsterdam, 1966, 1969 en volgende drukken] heeft veel weg van een zelfportret, zij het monsterlijk uitvergroot en niet in allen dele geloofwaardig, wat ook niet in de bedoeling zal hebben gelegen. Toch meenden lezers in de geleerde zonderling Peter Kien de schrijver Elias Canetti te herkennen en sommige waren naderhand teleurgesteld, zo noteert de schepper van de zich wat vreemd gedragende held, toen hij vijftig jaar later nog steeds niet tot zijn eigen schepping bleek te zijn verworden. Peter Kien zou zeer goed als een knappe, wat excentrieke, graecus uitgebeeld geweest kunnen zijn, gezien de voorname plaats die de Griekse en Latijnse klassieken in het curriculum van de Duitstalige gymnasiast innamen, maar hij is als sinoloog neergezet. Canetti is geen Alexandrijn après-la-lettre, geen literator die opgaat in uitersten van verfijning en het ciseleren van letterkundige kostbaarheden. Tussen Elias Canetti en zijn twee generaties oudere tijdgenoot,

(tijdgenoot in zoverre als zij beiden van deze eeuw zijn), K.P. Kavafis, de nieuw-Griekse dichter, werkzaam in Alexandrië, tussen de ‘Oostenrijker’ en de Alexandrijn, ligt meer dan de Middellandse Zee alleen... Kavafis zit met veel meer vezels dan Canetti verbonden aan het fin de siècle, hoe modern hij ook is in de thematiek van zijn verzen, al is aan hem de negentiende eeuw evenmin geruisloos voorbijgetrokken. Het griezelige in zijn roman *Die Blendung*, om één aspect ervan te belichten, is afkomstig van de late romantiek, de zogeheten ‘romantic agony’. In het schitterende verhaal is Canetti bijna onklassiek. Hij staat dichter bij E.T.A. Hoffmann en in diens voetspoor bij Edgar Allan Poe, Franz Kafka of Hanz Heinz Ewers, dan bij Herodotus of Vergilius. Het ‘unheimische’ moet hem hoe dan ook hebben aangetrokken, want niet alleen *Die Blendung*, maar ook *Masse und Macht* vertoont aspecten van het angstaanjagende en juist om die reden heeft Canetti aan de late klassieken (veelal verzot op het mysterieuze en het bloedige) een en ander ontleend. Aan Flavius Josephus bijvoorbeeld, de schrijver van joodse geschiedenis, ooggetuige van de verwoesting in 70 na Chr. van de tweede tempel der Israëlieten in Jeruzalem.



Elias Canetti

Flavius Josephus was gehelleniseerd-joods, maar schreef vermoedelijk in het Aramees. Zijn werk is, misschien met hulp van anderen en zeker niet moeiteloos, in het Grieks overgebracht. Hoezeer Flavius zijn best heeft gedaan - hij kende natuurlijk een beetje Grieks - de stijl van zijn geschriften te verfraaien door rhetorische floscula en andere kunstgrepen, uit alles blijkt dat het Grieks zijn moedertaal niet is geweest. Klassiek kan hij nauwelijks worden genoemd, ware het niet dat zijn geschiedkundige oeuvre, vooral in onze gouden eeuw, naast de Statenbijbel prijkte op de schoorsteenmantel van ontwikkelde en kunstzinnige kooplieden. Pas in zijn tot nu toe laatst verschenen werk, *Das Geheimherz der Uhr* (1987), [Nederlandse vertaling *Het geheime hart van het uurwerk*, Amsterdam 1988] vertelt Elias Canetti iets over zijn eigen schooltijd: wel Latijn, geen Grieks. En dat, terwijl hij al op heel jeugdige leeftijd werd gefascineerd door Griekse plaats - en persoonsnamen. Zo trok hem de

naam Kolchis aan, en zonder Kolchis zou de prinses Medea hem niets gezegd hebben. De plaatsnaam bracht hem tot de koningsdochter en deze op haar beurt belichaamde voor hem de mythische vertelling van het Gulden Vlies. Odysseus wordt hem vertrouwd door de namen van de cycloop Polyphemus en de nimf Calypso, ook door de welluidende naam van het aantrekkelijke prinsesje Nausikaä. De naam Penelope

daarentegen boezemt hem weerzin in. Op die wijze raakt de jonge Canetti thuis in de Griekse legenden, op de klanken af die hem al dan niet welgevallig zijn. Menelaos en Paris vindt hij belachelijk, Tiresias, de ziener, schitterend. Zoals veel intelligente kinderen houdt hij er een eigen etymologie op na, hij leidt de betekenis af uit de taalmuziek. Van tal van grote schrijvers is iets dergelijks bekend. Petrarca raakte in vervoering bij het lezen van klassieke Latijnse auteurs, voor hij zelfs maar in staat was de betekenis van de woorden, die hij in zich opnam, te vatten. Stefan George had voor zijn vroegste gedichten een eigen geheimtaal bedacht. Niet alleen de naam, maar ook de slimme vondst van Odysseus, gevangene van de Cycloop, om op diens vraag hoe hij heette, zich voor ‘Niemand’ uit te geven - waardoor hij gemakkelijker kans zag, toen hij de eenogige reus, die om hulp riep, had blind gemaakt, onder aan de vacht van een ram zich vastklemmende, uit de grot te ontkomen - heeft sterk op de verbeelding van de jonge Canetti ingewerkt. Op hem niet alleen, ook de dichteres Ida Gerhardt, soms in liefde voor het detail met hem vergelijkbaar, getuigt ervan, merkwaardig genoeg op een zelfde hoge leeftijd een herinnering ophalend uit haar vroege jeugd:

> Voor een jong en gespitst gehoor
> vertaalde Leopold het voor:
> boek IX van de Odyssee - ‘die
> mij het oog heeft uitgeblind.’
> Ik was nog onbeproefd, een kind.
>
> [uit: *De zomen van het licht*, 1983]

‘*Zoals veel intelligente kinderen houdt hij er een eigen etymologie op na, hij leidt de betekenis af uit de taalmuziek*’

Tacitus

De namen Gilgamesch en Enkidu boezemden Canetti groot ontzag in. Hij was toen zeventien jaar oud. Wellicht hebben de in het Hebreeuws uitgesproken gebeden, die tot de eredienst in de synagoge behoorden, maar door hem niet langer werden begrepen, daartoe bijgedragen, hij vermoedt het althans. Voor het Latijnse vers met zijn gekunstelde woordschikking bleef Canetti ongevoelig. Des te meer werd hij geboeid door Sallustius - sporen van deze fascinatie zijn terug te vinden in *Die Stimmen von Marrakesch* (1967), [Nederlandse vertaling *Stemmen van Marrakesch*, Amsterdam 1969]. In de *Strijd met Jugurtha*, een kleine historische monografie van de eerste eeuw voor onze jaartelling, die ongeveer in dezelfde streek kan worden gesitueerd, spreekt ook die opvallende liefde voor het ongewone landschap. De lectuur van Sallustius maakte Canetti rijp voor Tacitus, Rome's grootste historiograaf, wiens onnavolgbaar verwoorde en met veel sarcasme omgeven overwegingen aangaande machtsspel en lotswisseling, zoals deze zich hebben voorgedaan in de Romeinse Keizertijd, op hem, zozeer geboeid door de wisselwerking tussen massa en macht, leken te zijn afgestemd. Komen niet van Chateaubriand de onvergetelijke woorden: ‘het proza van Tacitus is de ongebluste kalk over de lijken der imperatoren’, een uitspraak die zou hebben gepast in *Masse und Macht?* Canetti vergelijkt de invloed die Herodotus en Tacitus op hem hebben uitgeoefend. Van de betekenis die

Herodotus, de vader van de geschiedschrijving, voor hem heeft gehad, heeft hij zich tot nu toe geen rekenschap kunnen geven, Tacitus daarentegen heeft hem gedwongen zich in het vraagstuk ‘macht’ te verdiepen: ‘Toen ik heel jong Herodotus las, zette ik bij het verschijnsel macht weliswaar een vraagteken, maar het lag mij nog niet voortdurend na aan het hart. Dat gebeurde door Tiberius van Tacitus.’ Wel Latijn, maar tot Canetti's spijt geen Grieks. In de jaren van voorbereiding, die vooraf gingen aan

het schrijven van *Masse und Macht*, bestudeerde Canetti het werk van Jacob Burckhardt, aan wie hij, zoals hij zegt, veel te danken heeft. Hij waande zich verloren in een oceaan van lectuur, tot hij op de volgende zinsnede stootte:

> Het is mogelijk dat in Thucydides bij voorbeeld een hoogst belangrijk feit verscholen ligt dat pas over honder jaar door iemand zal worden opgemerkt. (*Weltgeschichtlichte Betrachtungen*)

Deze woorden van de negentiende-eeuwse historicus, die Canetti boven alle bewonderde, vormden in zijn ogen de rechtvaardiging voor het speurwerk van zovele jaren.

Het treurspel *Aiax* van Sophocles grijpt hem aan. Ook hier een treffende parallel met de nieuw-Griekse dichter Kavafis, die in een beroemd gedicht een Romeinse pro-consul en een sophist opvoert: de Romein is zo geroerd door Aiax' laatste woorden voor hij zich in het zwaard zal storten, dat hij die dag niet verder kan lezen. In vervoering houdt hij een expectoratie over zijn verwachtingen omtrent het dodenrijk; de sophist, sceptisch en ongelovig, reageert met een geresigneerde glimlach, hij heeft helemaal geen verwachtingen meer... Canetti wordt gegrepen door de waan van Aiax, verblind door de godin, maar meer nog door het edele gedrag van Odysseus, de held uit zijn jeugddromen. De godin Athena komt er slecht af. Zij heeft Aiax met waanzin geslagen, omdat hij zich had vermeten in het gevecht haar bijstand te weigeren (hij kon het zelf wel af). Zoiets kan een godheid niet op zich laten zitten! Het treurspel *Aiax* is het drama van Sophocles dat de lezer voor de meeste vragen stelt, een spel van macht, machtsmisbruik en edelmoedigheid. Elders in het werk van Canetti een losse aantekening, ontleend aan *Noctes Atticae* van Aulus Gellius, een laat-Romeinse schrijver: in Afrika zou een stam leven, waarvan de spraak bijzondere kracht had. Wanneer door een van de leden van deze stam iets moois, rijps, liefelijks, weldoorvoeds, onverschillig of het planten, dieren of mensen betrof, zeer werd geprezen, ging het voorwerp van deze lof ogenblikkelijk te gronde. De plant, het dier of het mensenkind werd uit het bestaan weggezongen, een overigens reeds bij de Romeinen bestaand vergrijp, dat strafbaar werd geacht. Als strafwaardig gold al sinds de oudste tijden het ‘wegzingen van de vruchten van de akker’ van de buurman.

> ‘*De aantekeningen van Canetti (...) hebben een sterk aforistisch karakter en in hun korte, vaak laconieke formulering een zweem van Heraclitus meegekregen*’

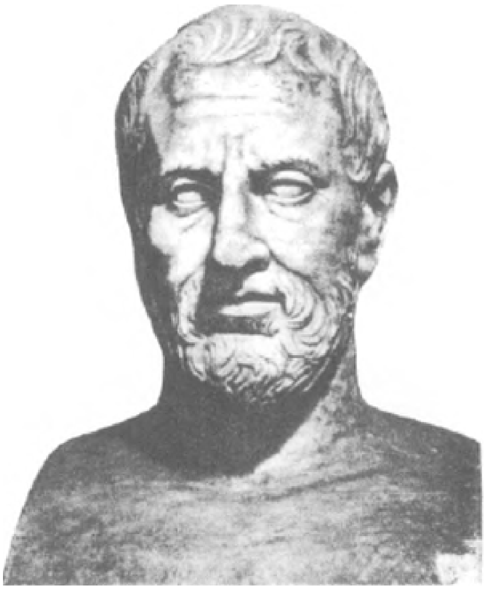
Twee andere losse notities:

> Er is zo weinig van Heraclitus over dat hij altijd nieuw is.
> Datgene van Aristoteles met de rijkste gevolgen: zijn uitvoerigheid.

Theophrastus

De aantekeningen van Canetti, waarop mede zijn roem berust, hebben een sterk aforistisch karakter en in hun korte, vaak laconieke formulering een zweem van Heraclitus meegekregen, de duistere wijsgeer van wiens levenswerk alleen losse regels en uitspraken bewaard zijn gebleven. Deze zijn niettemin zo opvallend en zo scherp, dat zij door alle eeuwen heen de beoefenaars van de wijsbegeerte hebben bezig gehouden, temidden van wie Nietzsche en Wittgenstein. Aristoteles, de grondlegger van

de Peripatetische wijsbegeerte, op zijn minst twee eeuwen later werkzaam dan Heraclitus, werd als schoolhoofd na zijn plotselinge dood in 322 voor onze jaartelling, opgevolgd door Theophrastus. Deze moet een groot en systematisch werkende geleerde zijn geweest, echter meer praktijkgericht dan speculatief. Zijn geschriften (erg omvangrijk) zijn voor het merendeel verloren gegaan, en wat wel bewaard is, ligt op het terrein van de plantkunde en de botanie. Een ander werk van hem, volledig tot ons gekomen, bestaat uit dertig karakterschetsen, uitermate negatief, maar al na eerste lezing onvergetelijk. De betekenis van dit boek is nooit ten volle geduid. Wat heeft Theophrastus met deze karakteristieken van doorsnee mensen, behept met onaangename eigenschappen, bedoeld? Wat is het eigenlijke thema, waarom ontbreekt juist hier elke systematiek? Deze onzekerheid heeft niet verhinderd dat het geschrift, in 319 voor onze jaartelling ontstaan, een ongehoorde populariteit verkreeg en een grote nawerking heeft gehad. Het aantal vertalingen en vrije bewerkingen is bijna niet te besommen. De Franse achttiende eeuw was helemaal in de ban van Theophrastus' geschrift, komedies uit die tijd staan onder invloed van de Griek, zoals geleerden in de komedies van Menander, voorzover voor ons bewaard of naar inhoud bekend, sporen van diens tijdgenoot Theophrastus meenden te kunnen terugvinden. Misschien hebben Theophrastus, leerling van de grote wijsgeerAristoteles, en Menander, die als de grootste blijspelschrijver uit de oudheid werd beschouwd, samen plezier gehad in de veelheid van verschillende mensen die zij in Athene dagelijks tegen het lijf liepen. Elias Canetti is de meest markante vertegenwoordiger van deze traditie. *Der Ohrenzeuge* (1974), [Nederlandse vertaling *De Oorgetuige*, Amsterdam 1975] bevat vijftig karakteristieken, bestrooid met het Attische zout van de Griekse wijsgeer. Geen haartje minder negatief, integendeel, precies zo satirisch als de kenschetsen van zijn Griekse voorganger, zijn ook zij onvergetelijk. Zo is Canetti, naast al het andere dat hij ons heeft gegeven, ook een schakel gebleken in de voortzetting van de beste Griekse tradities. Kon het slechter? Uiteindelijk blijkt het Grieks, ook al was Canetti de taal niet machtig, het pleit bij hem te hebben gewonnen.



Theophrastus

Hubert Dethier
Canetti in de westerse filosofie

Canetti is in het algemeen gesproken niet zo'n bewonderaar van filosofen. Logisch, gezien zijn afkeer van systeembouwers en schoolvormers. Toch heeft hij ze nodig voor zijn eigen vorming, of hij ze nu noemt of niet. Maar welke positie neemt hij zelf in in de westerse filosofie?

'Wie niet in God gelooft, neemt alle schuld aan de wereld op zich'
(Canetti, *Aantekeningen*, 1944)

Critici van *Massa & Macht* sluiten hun betoog soms af met de conclusie dat het een boek is, dat is geschreven alsof over dat onderwerp nog nooit eerder een theorie was gelanceerd of een interpretatie beproefd, zoals Jan Blokker het formuleerde.

Dat is een constatering die de originaliteit van het werk weergeeft, maar die ook wijst op het ontbreken in de literatuurlijst van vergelijkbare auteurs, en op het probleem van de gedwongen autonome beoordeling van *Massa & Macht*. Beerling schreef het nog stelliger: 'Ik weet gewoon niet wat ik er mee aanmoet en hoe ik de waarde ervan moet schatten' (1977). Hieraan zitten nog twee facetten. Enerzijds is niet alleen *Massa & Macht* maar ook de auteur zelf nauwelijks in een traditie te plaatsen, anderzijds zijn niet alleen kritiek op de macht en de machthebber maar ook heel wat andere thema's van Canetti in het werk van elke kritisch-denkende geest aanwezig.

De adjectieven die in het voordeel van Canetti gelden en door Hageraats[1] worden besproken, zijn oorspronkelijk en grensverleggend, analytisch en systematisch, helder en universeel, niet Europacentrisch en wars van -ismen; objectieve parafraseringen en psychologisch inzicht, gebruik makend van een eigen terminiologie en resulterend in fundamentele thesen.

Maar hoe interessant ook, deze lijst brengt ons geen drie passen verder als we Canetti een plaats willen toewijzen in de Westerse filosofie. Ook een lijst van auteurs en filosofen waarmee hij hetzij in *Massa & Macht* hetzij in andere werken affiniteiten en overeenkomsten vertoont, brengt ons, op het eerste zicht althans, niet veel verder. *Wat de mens betreft, Aantekeningen 1942-1972* en *Het geheime hart van het uurwerk*[2] vormen in dit opzicht wel nuttige lectuur, omdat de werken nogal wat opmerkingen over filosofen bevatten; maar geciteerde filosofen zeggen nog niet zoveel over een filosofie-traditie waarbinnen men zelf thuishoort. Deze bundels met aantekeningen bieden een kijkje in de keuken van iemand die denkt, onophoudelijk en prikkelend - en op de ontwikkelingsgang van de auteur.

Canetti's zelfstandige schrijverschap is namelijk niet te danken aan de metamorfose van wat hij in andere denkers en stromingen bewondert. Hij is een voorbeeld van iemand die zich ontwikkelt door zich af te zetten tegen theorieën waarin hij de zwakke plekken signaleert, een proces waarbij de wetenschapsfilosoof Popper instemmend geknikt zou hebben; 'Ich habe mich immer nach denen gemacht, die meinen Widerspruch wachhielten.' Voor Canetti heten de grote vijanden: Hobbes, De Maistre, Nietzsche en Freud. Echte bewondering heeft hij eigenlijk alleen voor de

presocratische filosofen en de oude Chinese wijsgeren en zelfs die schieten in een bepaald opzicht te kort:

> Deze beiden kan ik niet moe worden. Te zamen, maar alleen te zamen, bevatten zij alles wat een denkend mens als angel nodig heeft, - of niet helemaal alles, iets beslis-

sends zou aan hen nog moeten worden toegevoegd, het betreft de dood,
en ik zal het eraan toevoegen.
(*Aantekeningen*, 1968)

Grondtrekken

Wanneer we de werken van enkele van de meest genoemde filosofen vergelijken met die van anderen - de belangrijkste, die nooit of zelden worden genoemd - dan treden bepaalde grondtrekken duidelijker naar voren en zijn we meer en meer geneigd het werk van Canetti te situeren op een moeilijke tweesprong tussen de prometheïsche gedachte, stammend uit de Renaissance (leidend naar Descartes, Hobbes en Kant), en de gedachte van Jacob Böhme tot Schopenhauer, Berdjajev en Heidegger - om totaal verschillende auteurs onder een zelfde noemer te groeperen.

Nietzsche heeft blijkbaar een dagmystiek van de Natuur. Nochtans heeft bij hem de dag ook nachtelijke kanten en is hij verbonden aan de magie van de dood, de herfst, het afsterven en wederopstaan van de natuur. Op die weg liggen natuurlijk ook Kierkegaard en vooral Ludwig Klages, Theodor Lessing en Heidegger, en via Heidegger uiteraard Schopenhauer en Nietzsche. De klankkast - ook aanwezig in het werk van Canetti - waar allen zich tegen afzetten, maar die toch in hun werk doorklinkt, wordt gevormd door Hegel, Marx en ook Kierkegaard. Het is vooral via het werk van Schopenhauer, Lessing en Heidegger dat het belang van de Oosterse filosofieën bij Canetti zo sterk op de voorgrond treedt.

Voor velen van de eerder genoemde denkers werd heel de filosofie vanaf Descartes het zware ongeluk van de wereld. Ze kreeg haar verwezenlijking met de Franse Revolutie, met Kant en Hegel, met Marx en de Russische Revolutie, met Einstein en de atoombom. Schelling heeft hier reeds op gewezen, samen met enkele dichters en natuurfilosofen zoals Novalis en Schubert. Schopenhauer waarschuwde en Nietzsche was dubbelzinnig. Was het nihilisme dat hij ontwaarde het resultaat van het christendom of van de wetenschap, waarvan hij hield?

Theodor Lessing maakte de balans op van dit wetenschappelijke Europa, dat in het reine Niets strandde, en velen volgden hem, elk op hun eigen manier. D.H. Lawrence deed een beroep op de Eros, Robert Graves op de vrouw, Ludwig Klages op de ziel en Alfred Rosenberg op de Mythe en dan kwam de rest. Henri Bosco roept de oude, sluimerende dromen op: de lamp en het slingeruurwerk, het stille Latijnse landschap, met zijn oeroud geloof, dat hij beschuldigend tegenover de stad plaatst, Kazantzakis doet eveneens een beroep op de oude goden en Albert Camus heeft het oude heidense geloof tegen de kanker van de steden ingeroepen.

Martin Heidegger ontleedt de verwezenlijking van de westerse metafysica in de techniek en de atoombom, als de vlucht van de goden en de middernacht van de wereldtijd of van het nihilisme. De weg gaat naar het oord zonder uitweg voor het rekenende denken, precies daar waar het geheim en het onuitsprekelijke beginnen. Claude Lévi-Strauss wijst op het getemde verstand en op het wilde denken. Er is volgens hem geen wezenlijk verschil tussen beide, wel is het eerste in verval geraakt. De geschiedenis, opgevat als vooruitgang, was een zelfbedrog van de getemde gedachte.

Het probleem van de temming zelf werd nooit goed onderzocht, en komt ook slechts her en der in het werk van Canetti ter sprake. Dat het wilde denken reeds alle filosofie bevatte die door het Westen ontwikkeld werd, doet ons duizelen en is als gedachte zelf fascinerend, wanneer men bedenkt wat die filosofie eigenlijk betekende en nog steeds betekent; het is alsof men door een zeer grote vermoeidheid aangegrepen wordt.

Prometheus

Franz Kafka heeft een opmerkelijke en verrassende beschouwing over Prometheus opgetekend (*Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande*). Er bestaan, schrijft hij vier Sagen over Prometheus, vier versies over zijn opstandig optreden:

> 1. Prometheus werd aan de Kaukasus geklonken omdat hij de goden aan de mens verraden heeft. Adelaren komen zijn lever opvreten;

2. Prometheus drukte zichzelf meer en meer in de rots wegens de pijn veroorzaakt door de ‘toehakkende snavels’, in die mate zelfs dat hij één met de rots werd;
3. Gedurende millenia werd het lot van Prometheus vergeten: ‘de goden vergaten, de adelaars, hij zelf’;
4. Men werd moe van hetgeen zonder reden werd. (des grundlos gewordenen): ‘De goden werden moe, de adelaars werden moe, de wond sloot zich vermoeid.’ De rots blijft onverklaard.

Het belangrijkste facet van Kafka's beschouwing betreft de vruchteloosheid van alle grote (of hoge) daden. Ze vervallen of ontkleuren op de een of andere wijze. Alleen de rots, dit duistere zijn, blijft geheimzinnig staan. Ook Kafka oefent kritiek uit op de intellectualistische beschaving; Prometheus is immers de opstandige hervormer van de mensheid, ‘die de goden van de mens’ verraden heeft. Wat bleef er over van die heldendaad? De opstandeling verkoos zelf steen te worden, zijn daad werd zelfs met de tijd belachelijk, niemand dacht er nog aan, hij zelf nog het minst.

Maar Kafka boort nog dieper in de wonde. Aangezien zijn taak vergeten raakte, heeft hij heden geen reden van bestaan meer, althans bestaat er geen reden meer voor een straf: alles heeft immers elke grond verloren, is ongefundeerd, zonder enige voldoende reden. Waartoe? Waarom? Waarvoor? De vermoeidheid drukt op de Goden, de adelaren op de wonde van Prometheus, niet op de harde rots.

Pessimisme

D*ie Blendung* wordt in de secundaire literatuur wel vergeleken met *Ulysses* van Joyce. Ook daarin betreft het de verhouding tussen het inwendige leven van de enkeling (Leopold Bloom) en de chaotische buitenwereld. Maar qua sfeer staan beide meesterwerken diametraal tegenover elkaar.

Ulysses - hoe gecompliceerd ook - is genoeglijke en prettige lectuur. Naarmate het vaker wordt herlezen zit de lezer in toenemende mate te gniffelen en zich te verkneukelen: het is een epifanie van de humor.

Die Blendung daarentegen is een fascinerend maar onprettig boek, op dezelfde wijze als *Der Prozess* van Kafka onprettig is; ook het gebruik van de taal staat dicht bij Kafka. *Der Prozess* is al vanaf de befaamde beginregels beklemmend, terwijl *Die Blendung* pas gaandeweg steeds demonischer en bedreigender op de lezer inwerkt.

Door Canetti in dit gezelschap op te voeren situeren we hem binnen een belangrijke historisch-filosofische stroming: met name die van het historisch pessimisme.

Het pessimisme als zodanig heeft steeds betrekking gehad op het uiteindelijk lot van de mens in zijn totaliteit, d.w.z. historisch beschouwd. Individueel heeft het pessimisme eigenlijk geen zin; het betekent dan niets anders dan het bewustzijn van de persoonlijke mislukking, hetzij op een bepaald gebied, hetzij in het hele leven.

Het pessimisme verkrijgt eerst zijn volle diepte wanneer het betrokken wordt op het historische bestaan van de mens. Hierbij dient onmiddellijk beklemtoond te worden dat de christelijke eschatologie niet pessimistisch is, dat dus de visie van het einde van de geschiedenis niet als een pessimisme mag worden opgevat. De

openbaring van Johannes spreekt van de duizendjarige kluistering van de Duivel, het Beest. Gedurende deze tijd zal de opstanding van de martelaren plaatsvinden. Daarna zal de antichrist weer heersen. Het hemelse vuur zal hem ten onder doen gaan en het Derde Rijk zal het levenslicht zien met een nieuwe hemel en een nieuwe aarde[2.]. Al bevat deze visie veel wanhoop, in de grond is ze niet pessimistisch; ze voorziet immers na de ondergang van de wereld de overwinning van God, dus van het Goede. Ook de cyclische opvattingen van de geschiedenis - zoals die van de Grieken - kunnen niet als pessimistisch bestempeld worden. Zij verwijderen de eschatologie van God maar loochenen de vervallende tijd.

Wanneer de Ecclesiasticus opmerkt dat er niets nieuws is onder de zon, dan is hij niet pessimistisch. Hij bevestigt immers ook het goede en de zinvolle werkzaamheid van de mens. De eeuwige wederkeer van het gelijke in de filosofie van Nietzsche postuleert eigenlijk een stilstaande tijd. *Sub specie aeternitatis* gebeurt er helemaal niets en is er steeds het zijn. Hiermee

meende Nietzsche - niet ten onrechte - het nihilisme en het pessimisme overwonnen te hebben.

Albrecht Dürer: Johannes verslindt Het Boek (1497/98)

Stervende tijd

Het eigenlijke pessimisme impliceert een ondergangsstemming, zoals die met name in het werk van Richard Wagner naar voren treedt[3]. Wagner projecteerde zijn eigen doodsangst in de godendeemstering. Siegfried, god van de zon, gaat ten onder in het *Niet*, zijn dood betekent de dood van alle goden, van alle idealen, van alle dromen. De ondergang van de wereld houdt de overwinning in van het *Niet* en inaugureert de eeuwige Stilte. De ondergaande tijd, de stervende tijd, het toenemend verbleken van de kleuren van de wereld, gaat gepaard met een huiveringwekkende ontgoocheling, waardoor de mens zich onbehaaglijk in de wereld voelt en geen uitweg meer ziet. Een diep v e r s t i k k i n g s v e r schijnsel heeft zich van hem meester gemaakt. De werkelijkheid wordt steeds zinlozer. Waar de liefde optreedt kan ze derhalve enkel met de dood verbonden worden. Wanneer ze pessimistisch is, is de historische visie catastrofaal. Het catastrofale bewustzijn is niet enkel ongelukkig, maar diep wanhopig.

De ondergangsstemming, die zowel het werk van Schopenhauer, van Nietzsche, van Kafka en Heidegger als dat van Canetti en Lévi-Strauss doorhuivert, betreft het catastrofale bewustzijn van een stervende of depressieve tijd. Het ongeluk heeft hierdoor een zeer scher-

pe uitdrukking gekregen. Naast Richard Wagner is het Samuel Beckett (*Fin de Partie*, 1956) die de ondergangsstemming diep en scherp heeft weergegeven. Maar ook in *Die Blendung* vertonen de gebeurtenissen in geleidelijk toenemende mate een absurdistische gloed; iemand als Samuel Beckett zou in het boek een hem verwante dramatische sfeer hebben geproefd. Het betreft niet alleen het einde van de geschiedenis maar ook dat van de mens.

Ook George Orwell, in zijn roman *1984* heeft dit uitgedrukt en bij Martin Heidegger is er sprake van een zijnsvergetelheid waarin de mens in het schijnen en in het voor-stellen is geraakt. De enige uitweg die Heidegger schijnt te zien, is een nieuw, een echt denken, dat zich innerlijk naar het Zijn begeeft, al dient hier aan toegevoegd te worden dat Heidegger hieromtrent niet al te veel illusies schijnt te hebben gekoesterd. Bij elke ondergangsstemming krijgen de innerlijkheid, de verering van de stilte en de teruggetrokkenheid uit het lawaaierige leven, dat uitgeput is, een belangrijke plaats toegemeten.

Breekbaar

Wil men de verzwegen bronnen van Canetti opsporen, dan dient men rekening te houden met zijn hoofdthema: *de dood*, dat gecorreleerd is met vier andere thema's: de oorlog, het bevel, de macht en het woord. De filosofen die we zullen opvoeren hebben elk op die gebieden een belangrijke bijdrage geleverd. Het thema dat van 1942 tot 1985 vrijwel op iedere bladzijde van zijn werk en voorkomt is misschien niet zozeer de reflectie over dan wel het *verzet tegen de dood*.

Als jongen wilde Canetti arts worden, maar ‘koos’ onder druk van de familie voor de hem niets interesserende scheikunde. Maar nog steeds vindt hij de passie om mensen langer te laten leven de enige die altijd legitiem is. De mensen die er hun brood mee verdienen raken echter al snel vertrouwd met de dood. Canetti stelt zich artsen voor die iedere dood als een nederlaag beschouwen en een toenemend verzet tegen de dood gaan voelen naarmate ze die vaker ontmoeten.

Canetti's standpunt is eigenzinnig. Andere denkers - zoals bijvoorbeeld de stoïcijnen - prediken de aanvaarding van de dood. Het heeft tenslotte weinig zin je op te winden over wat ieders lot is. Christelijke en andere heilsleren - in zekere zin ook de marxistische en meer bepaald de Blochiaanse interpretatie ervan - wijzen op het heil - of de roem - nà de dood. Canetti echter verzet zich tegen de dood: hij moet worden afgeschaft, iedere dode is als het ware het gevolg van een manco in de wetenschap. Hij is zich van zijn eigenwijze positie bewust:

> Voor een probleem dat voor mij het belangrijkste is, dat van de dood, heb ik onder alle denkers alleen tegenstanders aangetroffen. Dat verklaart misschien waarom mijn eigen mening zich hier met de kracht van een geloof manifesteert en niet zonder heftigheid en verontwaardiging tot uitdrukking komt. Canetti is zonder ophouden verbijsterd over de enthousiaste keuze voor de dood door de massa's die zich in oorlogen hebben gestort. Blijkbaar schrikt de sterfelijkheid hen onvoldoende af: ‘Zouden mensen van glas beter zijn? Zouden zij voorzichtiger met anderen

moeten zijn? De mens is niet breekbaar genoeg. Met zijn sterfelijkheid is men er niet. Hij zou breekbaar moeten zijn'.
(*Aantekeningen*, 1969)

Categorische ontkenning

Weliswaar heette het hoofdpersonage Kien uit *Die Blendung* eerst Kant, maar hij heeft duidelijk ook trekken van de Kantiaan Schopenhauer; zeker in zijn gedragingen.

Schopenhauer[4.] heeft zichzelf altijd beschouwd als de enige echte voortzetter van het werk van Immanuel Kant (1724-1804). Daarentegen heeft hij ook erkend dat hij veel verder ging dan zijn grote leermeesters, voorzover hij meende dat het *Ding an sich*, het ware wezen van de wereld, nader bepaald kon worden. Als individu maak ik, zo stelde Schopenhauer, immers zelf deel uit van de wereld en ben ik dus niet gedoemd de wereld slechts als 'Erscheinung', als voorstelling te kennen: ik doorschouw haar ook van binnenuit door de intuïtie van het meest inner-

lijke van mijn wezen, de wil. De wereld bestaat dus als voorstelling en als wil, zoals ook de titel van Schopenhauers hoofdwerk aangaf: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819).

In de mens komt de wil tot bewustzijn. Bijgevolg kan alleen de mens een keuze maken tussen een bevestiging en een ontkenning van de wil, tussen het egoïsme en het ascetisme, dat de wereld als schijn doorziet. Alleen het laatste begrijpt werkelijk dat het ik, het individu, niets is en offert het individu dan ook op. Willen echter betekent niet bevredigd zijn. Leven is willen: willen is lijden. Dat is in het kort de kern van Schopenhauers pessimisme. Over zijn theorie van de levenswil, de uitbouw van Kant, merkt Schopenhauer op:

> Alle verschrikking en verdriet waarvan de wereld vol is, zijn immers enkel het noodzakelijke gevolg van de som van alle vormen waarin de wil tot leven wordt geobjectiveerd, in een ononderbroken en noodzakelijke reeks omstandigheden die hun de motieven verschaffen en zijn dus alleen een commentaar op de bevestiging van de wil tot leven. Dat ons bestaan zelf al een schuld impliceert, wordt bewezen door de dood.[5.]

De dood, die hier een centrale plaats inneemt in de reflectie van Schopenhauer, verschijnt net als bij Canetti eigenlijk als zinloos in die zin dat geen enkele zinvolle werkzaamheid er uiteindelijk in slaagt het einde te stellen aan de zinloosheid van het Al.

Maar wie zoveel Kant in zijn achterhoofd heeft als Schopenhauer of Canetti, moet ongetwijfeld gedacht hebben aan de categorische imperatief, als instrument om de dood terug te dringen. De categorische imperatief drukt een onvoorwaardelijk moeten uit, een absolute eis van de praktische existentiële rede, zonder rekening te houden met een waarom (motief) of een waartoe (doel), omdat hij als zodanig doelgericht is. De categorische imperatief is het karakter zelf van de existentiële rede, centrum en omtrek, minimum en maximum van de existentie; daarom heeft hij zeer bepaalde eigenschappen die hem karakteriseren.

Daar hij onvoorwaardelijk is, is de categorische imperatief universeel; hij geldt niet voor een bepaald individu alleen, want dan wordt hij voorwaardelijk, hypothetisch, - hij wordt dan afhankelijk van het welzijn, de ontwikkeling van het individu. Het geluk dient men te verdienen.

Een tweede eigenschap is nog belangrijker. Daar de categorische imperatief onvoorwaardelijk is, is hij de *energeia* en niet de *pathos*; hij is onvoorwaardelijke subjectieve activiteit, die zich tegen de lijdzaamheid, de materie, de chaos tegenstelt en zo vormend optreedt. Hij is de immanente grond van de existentie, die ordenend optreedt en de anderen derhalve niet als natuur, als materie, als middel, maar als energeia, als doel wenst te behandelen of te ontmoeten.

Autonomie

Uitdrukkelijk beroept Kant zich op de autonomie. De autonomie betekent bij Kant dat de existentie aan haar eigen en toch algemene wetgeving onderworpen is, op

zulke wijze dat ze zich als ‘eigen wil’ stelt voor zover die niet *universeel* of *algemeen* is. Algemeen volgens een historisch gegeven maatschappij of natie, universeel in ‘wereldburgerlijke zin’.

Het principe van de autonomie is de categorische imperatief, d.i. niet anders te kiezen dan zo, dat de maximen van de individuele keuze hetzelfde na zouden streven als de universele wet, die geldig of verplichtend is voor iedereen. Hiermee knoopt Kant aan bij het uitgangspunt van de Griekse filosofie, de *autorkeia* van de Sofos.

De sofos is sofos door zijn werkzaamheid vanuit zichzelf, vanuit zijn logos, die de gemeenschappelijke logos is, vanuit zijn *nous*, zijn scheppende actieve zelf-gnosis. Zulks leidt naar de tegenstelling tussen *fysis* en *Nomos*. De cultuur, de geschiedenis, de wet is goed indien ze op de natuur steunt. Het is het standpunt van Hobbes en De Sade die onmiskenbaar Kant, Schopenhauer en Canetti hebben beïnvloed. Door deze ‘copernicaanse omwenteling’ stelde Kant dat de rede aan de natuur haar wetten voorschrijft. Zo schrijft ook de categorische imperatief de wet voor aan de menselijke natuur. Kant heeft in het begrip autonomie heel de zin en de kern van de levenszin geformuleerd. Ze sluit het geluk niet uit. Het postulaat

van de overeenstemming tussen autonomie en geluk, of vrijheid en geluk, heeft echter een tragisch karakter.

Elias Canetti

Deze tegenstelling wordt bij Schopenhauer die tussen beaming of ontkenning van de wil.

Niet het geluk, meent Schopenhauer, is het positieve, het werkelijke, maar de smart. Het geluk kan slechts bestaan in een tijdelijk vergeten dat we er zijn. Het beste zou zijn niet te bestaan. Maar wie hierin een pleidooi voor zelfmoord leest, aldus Schopenhauer, doet dat ten onrechte. Zelfmoord immers treft slechts het individu, dat schijn is, nog afgezien van het feit dat de zelfmoordenaar alleen de smart niet wil, maar eigenlijk wel wil leven.

En de categorische imperatief bij Canetti?

Kants categorische imperatief, opgevat als een min of meer autonoom zedelijk geweten, komt niet voor in de *Blendung* en vormt volgens Hageraats[6] daardoor juist de kern en aanklacht van de roman; het is de literaire verwoording via het minus-procédé. Dit ontbreken van de categorische imperatief heeft niet te overziene en hallucinante gevolgen gehad die in *Die Blendung*, op onverbiddelijke wijze worden beschreven. Hele levens worden gevuld met schijnproblemen en met gewichtigdoenerij: valse motieven en dus valse voorlichting, doelen daarbij volslagen ondergeschikt makend aan middelen. Kortom: ongekende en ongeremde expansie van de waanzin die, zoals in *Die Blendung*, vrijwel geen enkel individu onberoerd laat.

Wanhoop

De verschrikkelijke ervaring van de christen is, volgens Kierkegaard, de dodelijke ziekte die de wanhoop is. De wanhoop kan drie gestalten aannemen:

a. De wanhopige die niet bewust is een ik te zijn (onauthentieke wanhoop);
b. De wanhopige die zichzelf niet wil zijn;
c. De wanhopige die zichzelf wil zijn.

De wanhoop houdt dus verband met het ik. In de onauthentieke wanhoop is men wanhopig om iets, niet om zichzelf. Men heeft iets verloren. Men is in een onderneming mislukt. Het gaat feitelijk niet om ons zelf. De wanhoop verdwijnt door het vergeten of door het gelukken van iets.

De authentieke wanhoop ontstaat wanneer ik nadenk over mezelf, wanneer ik terugga tot mijzelf, tot mijn verleden, mijn oorsprong, wanneer ik oorspronkelijk word. In de wanhoop openbaart zich onze oorsprong, zij draagt heel het mogelijke verleden als een heden. De wanhoop heeft betrekking op de mens in de eeuwigheid. Een dodelijke kwaal leidt naar de dood. Voor de christen daarentegen is de dood de overgang naar het echte leven. Een dodelijke ziekte, *in de strikte zin van het woord*, leidt echter naar de dood zonder dat er iets anders daarna zou komen en dit is de wanhoop. Doodziek zijn is niet kunnen sterven. Het leven laat geen hoop meer toe en de hopeloosheid is het gebrek aan de laatste hoop, het gebrek aan de dood:

> Zolang het het uiterste vraagstuk is, hoopt men in het leven; maar wanneer men de oneindigheid ontdekt van het andere gevaar, hoopt men in de dood. Wanneer het gevaar groeit dat de dood de hoop wordt, is de wanhoop, de hopeloosheid, niet te kunnen sterven.[7.]

Het is de kwaal van het ik: eeuwig sterven, sterven zonder te sterven, de dood sterven, want sterven betekent dat alles gedaan is, maar de dood sterven betekent zijn eigen dood leven (en deze dood één enkel ogenblik leven, is hem eeuwig leven). Wie wanhoopt kan niet sterven. De wanhoop wil zichzelf vernietigen maar kan het niet en hieruit ontstaat weer nieuwe wanhoop. In feite wil de wanhoop het ik vernietigen: zich ontdoen van een bepaald ik. In de wanhoop, wanhoopt men om zichzelf. Enerzijds wil hij, die wanhoopt, zichzelf zijn; anderzijds kan hij zichzelf niet zijn.

Het is een levensparadox, waar Canetti in zijn opstand tegen de dood veel dichter bij staat dan bij de Kantiaanse interpretatie van de dood die verder aan de orde is. De wanhopige kan zich van zichzelf niet ontdoen, hoe hij zich ook moge draaien of keren. Wanneer dit soort bewustzijn ontwaakt ontstaat er een wanhoop die aan de oorsprong ligt van alle filosoferen.

Ethica

De breuk met de klassieke filosofie is hier helemaal duidelijk. Voor Plato begint het filosoferen met de verwondering. De mens stelt het ongewone vast van al hetgeen hij tot op een bepaald moment als gewoon heeft aanvaard. Het nadenken heeft dan als doel deze verbazing ongedaan te maken, om het gewone weer gewone te maken dank zij een dialectische gedachtengang, die de mens een levensbeschouwing schenkt. Deze levensbeschouwing is geen subjectief moment, maar heeft een algemeen karakter, ze is steeds essentialistisch.

Descartes dacht op dezelfde wijze toen hij vanuit de methodische twijfel de wereld reconstrueerde, een reconstructie die, met de mogelijkheden die ze inhoudt, het probleem van Kant zal worden. Hier treedt echter een moreel aspect van het probleem naar voren: met name dat van de situatie van de mens (niet van de enkeling). Kan ik

mij over God, de wereld en de mens a priori uitspreken? vraagt Kant zich af. Het antwoord zal hij zoeken op praktisch gebied: op dat van de wil. Kant kwam zo tot de formulering van een algemeen menselijke ethica. Daarom gaf hij ook zijn praktische filosofie een uitgesproken formeel karakter.

Zijn opvolgers bleven bij het algemeen menselijke staan. Van Socrates en Plato tot Hegel had de wijsgerige bezinning wezenlijk haar uitgangspunt niet veranderd. Een bepaald mens verwonderde zich op een bepaald moment in zijn leven en zocht een algemeen geldige oplossing voor deze verwondering, waarbij hij vooral een beroep deed op het verstand en het theoretisch inzicht.

Het uitgangspunt, dat ogenschijnlijk ook het uitgangspunt van Canetti zal worden, is nieuw. Hij vertrekt van de stemming, in casu de wanhoop. De filosofische bezinning wordt een persoonlijk avontuur. Een filosofie van de innerlijkheid en eenzaamheid staat voor de deur. Een belangrijk probleem, dat hieruit voortvloeit, is dat van de mededeelzaamheid en van de vertaling. In de klassieke filosofie stelde zich

het probleem haast nooit. Was dit wel het geval dan was het in solipsistische of sceptische zin. Bij Kierkegaard wordt de medewerking existentieel. Ze heeft betrekking op de wanhoop, die het probleem is van de communicatie van de Enkeling met God of van de Enkeling met de Ander. De gedachte van Kierkegaard is niet anti- of asociaal. Zij stelt de gemeenzaamheid als een brandend en wanhopig probleem, dat zij niet zal kunnen oplossen.

Bewustzijn

Ludwig Klages heeft een duidelijke afkeer van onze getechniseerde, gemassaliseerde en geïntellectualiseerde samenleving. Zijn magische natuurbeleving heeft grote invloed uitgeoefend op onder meer Max Scheler en Martin Heidegger.

Ludwig Klages stelt het leven (de ziel) tegenover de geest (de logos). Het leven verloopt in de tijd en in de ruimte als ziel en lichaam. Het lichaam is dan gewaarwording (Empfindung) en de ziel het schouwen (das Schauen), verbonden met het lichaam. De gewaarwording leidt naar het doen, het schouwen naar het beeld. In de belevenis zijn beeld en daad één. De belevenis is niet bewust, ze is het onmiddellijk belevende, dat in de vloed van het worden staat. De geest daarentegen staat buiten de tijd en is gericht op het blijvende. Daarom is hij intellectualistisch, terwijl de ziel sensualistisch is (in de oudheid was Parmenides een intellectualist en Heraclitus een sensualist).

De geest, die bewust-zijn is of wakend-zijn, is afkerig van het leven. Geen belevenis is bewust en geen bewustzijn kan iets beleven. De geestelijke daad splijt al hetgeen ze aanraakt, onder meer het leven zelf dat onder haar invloed uiteenvalt in een ontvangend levensproces (Einfassungsakt) en in een werkend levensproces (Willensakt):

> Het wezen van de historische processus van de mensheid (ook vooruitgang genoemd) is de zegevierend vooruitgaande strijd van de geest tegen het leven met het (nochtans naar) logisch afzienbaar einde van de vernietiging van het laatste.[8.]

Vooral Theodor Lessing heeft deze visie uitgewerkt in zijn *Der Untergang der Erde am Geist* (Hannover, 1924).

Werkelijkheid

Het loont de moeite Theodor Lessings beschrijving van de werkelijkheid te confronteren met de indeling en de problematiek van *Die Blendung*. We houden ons hierbij aan de terminologie van Lessing, die ook doorklinkt in het werk van Heidegger, een ander oeuvre waar Canetti duidelijk niet onverschillig aan is voorbijgaan.

De werkelijkheid van de mens is bewustzijnswerkelijkheid. Bewustzijn is de zekere bodem (Bathos) waarop we staan. Aan gene zijde van het bewustzijn loert de afgrond (Bythos). Wij staan voor het feit van het wereldbewustzijn en de bewustzijnswereld

als voor een grenspaal met twee armen; de eerste wijst naar het onbewuste (diepte), de tweede naar het opperbewuste (hoogte), in het midden bevindt zich het bewustzijn. Het voorbewuste is het levenselement (vitalité), het opperbewuste is de waarheid, de normatieve sfeer, de logomatische sfeer (vérité). Bewustzijn is verwezenlijking van het normatieve aan de vitale sfeer (werkelijkheid of eenheid van leven en waarheid). De werkelijkheid splitst zich in een (schijnbaar) innerlijke werkelijkheid en in een (schijnbaar) uiterlijke werkelijkheid of in de werkelijkheid der psychologie en der fysica. Beide worden onmiddellijk en gemeenzaam gevat als *gestalte* (Ahnung). Alleen de werkelijkheid is ruimtelijk-tijdelijk, het levende of het ware is het niet. Deze derde sfeer is afbeelding van de eenheid van leven en waarheid. De eenheid van alle drie de sferen noemt Lessing het Zijnde, Onvoorwaardelijk, Onveranderlijk.

De toestand waarin we geraakt zijn begon reeds in Griekenland in de 6de eeuw voor Christus. Sinds Socrates en Boeddha heeft het leven een buitenelementair, geestelijk doel, d.w.z., de ‘grote zingeving van het zinloze’, ofwel: de geschiedenis begon. Het leven werd een gedacht leven, waardoor aan de ene kant een schuldgevoel (de erfzonde) ontstond en aan de andere kant het verlangen naar verlossing.

De Westerse mens staat met het bewustzijn tussen de wereld van het leven en de waarheid. Hij poogt een synthese te bewerkstelligen: die van de bewustzijnswerkelijkheid in de ruimte, en de tijd of de geest, die zich van de natuur of het leven heeft losgemaakt uit nood. De geschiedenis van de geest werd dan, omdat hij zich losgerukt heeft van het leven, de geschiedenis van de dood. De aan het leven ondergeschikte, verslaafde geest, kwam reeds vroeg in opstand: Mozes, Zoroaster, Apollo en Jahwe (Ji= kleurloos, Hi= klankloos, Wei= lichaamloos; zinspeling op de Hebreeuwse lettergrepen), hebben het levenloze rationalisme voorbereid dat door Socrates gegrondvest werd. Het zichtbare werd ongeloofwaardig, alleen de gedachte werd aanvaard.

In een ander werk (*Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, Leipzig, 1927) heeft Theodor Lessing dit thema nog sterk uitgewerkt. Hij zegt erin o.m. het volgende (p. 18): 'Het Levende (atman) kan slechts geleefd worden, Het Werkelijke (aanwezig zijn in ruimte en tijd, mâya) kan slechts geweten worden (d.w.z. mechanistisch gedacht). Het Ware (sâtya) is ideaal en wordt met de aanschouwende rede gevonden. Het Zijn (brâhrna) sluit de drie sferen tot een ring.' In verband met de ongeloofwaardigheid van het zichtbare doet Theodor Lessing een beroep op de vlucht voor de cultuur van J.J. Rousseau, ook de grote inspirator van Claude Lévi-Strauss en geestelijke vader van de etnografie, (cf. *Die verfluchte Kultur. Gedanken über den Gegenwart von Leben und Geist*. München, 1921). Hij keert de rug toe aan de wereld van de dagelijkse werkelijkheid, die de kanker is van het levensmerg.

Voor Spengler, Klages en Lessing is onze tijd gekenmerkt door de ondergang van het leven zelf, al heeft voor Spengler, die we hier niet behandelen, de cultuur een levensbetekenis.

De twijfel aan de vooruitgang van de Westelijke beschaving, zal in deze tijd een conservatief karakter aannemen. Twijfel omtrent de Europese beschaving - niet alleen bij Lessing - is schering en inslag gedurende het Interbellum. Velen, o.m. Canetti en Northrop, richten zeer vermoeid hun blik naar het Oosten en de Oosterse wijsheid. Heel de Westerse beschaving wordt als een grove vergissing beschouwd. Indien er nog stemmen opgaan om het 'Westen' te verdedigen dan geschiedt zulks niet uit volle overtuiging. Alles schijnt in het Westen reeds gezegd te zijn, veel nieuws kan er niet meer verwacht worden. Het enige wat nog kan worden ondernomen is zich in het oude te verdiepen en het vroom te overdenken. Elke wil om een verandering door te voeren wordt als tiranniek beschouwd. De eng aanvaardbare rede is deze die met de traditie breekt. De daad van Descartes, die alles van voren af wilde beginnen wordt des duivels. Elke revolutie wordt haast als een misdaad bestempeld (Boris Pasternak) en elke socialistische gedachte wordt *naïef optimisme* - een heiligschennis bijna - verweten.[9.]

Zijn en tijd

Men kan in de filosofie van Martin Heidegger twee hoogtepunten onderscheiden: het eerste viel omstreeks 1930, het tweede in de tijd na de Tweede Wereldoorlog.

De eerste periode werd ingeleid met het verschijnen van het boek *Sein und Zeit* in 1927, waarin hij probeerde met een geheel eigen denkwijze de overheersende

invloed van de rooms-katholieke theologie en het neokantianisme te doorbreken. Zijn denken was in hoge mate beïnvloed door Husserls fenomenologie.[10.]

De tweede periode. Tussen 1935 en 1945 heeft Heidegger weinig gepubliceerd. Na de Tweede Wereldoorlog begon weer een stroom van boeken te verschijnen. Daarin hield hij zich bezig met problemen van het denken in *Was heisst Denken* (1954) en *Was ist das - die Philosophie?* (1956), met vraagstukken van de taal in *Unterwegs zur Sprache* (1959), en met het wezen van de techniek in *Die Technik und die Kehre* (1962). Ook schreef hij over *Nietzsche* (1959 en 1960) en *Kant* (1963). In al deze werken werd het Heidegger steeds duidelijker dat men niet bij de mens kan blijven staan om te komen tot de wezenlijke vraag van het zijn. Het denken moet een 'Kehre', een wending voltrekken. Deze wending houdt niet iets totaal anders in, maar hetzelfde waar het altijd om ging, evenwel met een ander perspectief.

Een zeer belangrijke ontdekking op deze nieuwe weg van het denken was, dat men niet

vanuit de mens naar het 'zijn' moet toedenken, maar vanuit het 'zijn' de mens moet beschouwen, *de mens in zijn volkomen tijdelijkheid en eindigheid*.

Heidegger ontkende daarom de centrale plaats die de mens heeft ingenomen in het moderne subjectivisme en existentialisme. Ook de moderne techniek is een dwaalweg, deze stelt immers de mens autonoom. Maar volgens Heidegger kan men de mens alleen maar zien in samenleving met het 'zijn'. Maar nogmaals, wat is nu precies dat 'zijn'?[11.]

Denken

Wat is zijn? Heidegger weigert het antieke en scholastische antwoord te aanvaarden. Het zijn van al deze denkers is immers objectief en essentialistisch. Descartes had dit ingezien en ging daarom uit van het *cogito*, maar zijn *sum* is nog onbepaald. In feite is zijn beroemde uitspraak een tautologie: 'Ik denk omdat ik denk' (cogito ergo sum cogitens). Voegt hij er aan toe: 'ik denk, dus ben ik een object of een denkende substantie,' dan moet dit evenzeer bewezen worden als het bestaan van de dingen buiten mij. Het was nochtans een eerste begin.

Het is feitelijk Kant, wiens innerlijke stem intens meefluistert in het werk van Canetti, die door zijn transcendente kritiek het probleem van het zijn gesteld heeft. Het is het zijnde zelf dat naar de zin van het zijn vraagt en dit zijnde zijn wij zelf. Wij zijn de vragenden en de bevraagden. Een mens is mens omdat zijn bestaan een vraag is naar zichzelf. Dit zijnde, dat wij zelf zijn, is het er-zijn (Dasein). Het er-zijn is de mens. De vraag naar de mens is een vraag naar het zijn van het zijnde, dus geen vraag naar de wereld of naar God.

Hetzelfde kon bij Canetti vastgesteld worden, o.a. door Hans Heinz Holz.

Het permanente bezig zijn met de dood doet bij Canetti vaak denken aan Blochs originele manier om de dood te denken als exterritorialiteit of als de duisternis van het gelukkig ogenblik. Maar de bevindingen van Canetti zijn in laatste instantie niet zo optimistisch. De dood roept bij Ernst Bloch behalve angst een gevoel van nieuwsgierigheid op. Dit affect wordt geprikkeld door de grote veranderingen die met de dood optreden. Men wil weten wat op het moment van het sterven en daarna gebeurt. Deze onderzoekingsdrift veronderstelt als het ware een ik dat tijdens het sterven en daarna, ja zelfs daarna behouden blijft om de dood te kunnen waarnemen.

Schopenhauer - dat was Canetti zeker niet onbekend - heeft hiermee de draak gestoken. Hij vergelijkt de mens die van de dood bijzondere ophelderingen verwacht met een geleerde die een belangrijke ontdekking op het spoor gekomen is, maar die, op het moment dat hij de oplossing meent te zien, van het licht beroofd wordt. Achter deze nieuwsgierigheid gaat de verwachting schuil dat de dood een soort ontdekkingsreis is zowel in het eigen subject als in het overmachtige geheim van de volheid van het leven.

Drijvende kracht

Een ander en veel dieper moment waarin iets van de dood oplicht, is de duisternis van het geleefde ogenblik. De dood vindt hier haar wijsgerige basis. Maar dat is zeker niet het perspectief van waaruit Canetti haar gadeslaat. Daar waar bij Bloch het sterkst het besef leeft dat iedere verwerkelijking slechts een duistere afschaduwing van de utopische volheid is, breekt dan ook het lichtende perspectief op de totale voltooiing door. Eerder had Bloch uiteengezet hoe in het *nu* van het geleefde ogenblik de kern of het 'dat' nog geheel in duisternis gehuld is. Het 'dat' is nog wel verborgen en duister maar het is anderzijds de drijvende kracht ofwel tendentie naat het volmaakte *Dasein*. Het 'dat', dat zijn 'wat' zoekt, merkt Bloch op in zijn ietwat bevreemdende terminologie, stuwt de ontwikkeling voort.

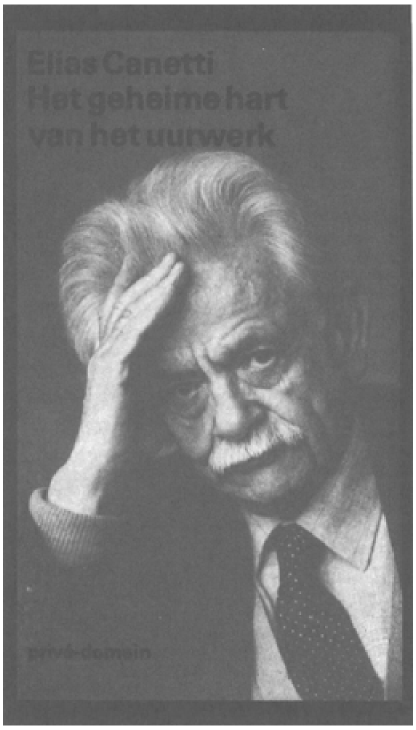
Deze tendentie breekt soms een moment lichtend door in *het nu van het vervulde ogenblik*. In deze flits van volkomen geluk, in het 'Verweile doch, du bist so schön', leeft tevens het besef van niet geheel ten onder te gaan. Een besef dat volkomen lijkt te ontbreken in de onverbiddelijke analyses van Canetti, zij het dat hij voor zichzelf althans een compensatie lijkt te vinden in zijn literaire 'eeuwigheidspretenties'.

Bloch zou deze ongekende vreugde van het menselijk bestaan dat boven de dood uitreikt, aan een verbijsterde Canetti als volgt uitleggen. Het subject bestaat uit kern en bast. De bast vormt de zichtbare verschijningsvorm van de nog onzichtbare, nog niet gerealiseerde kern. Het proces is de beweging waarin de kern naar buiten treedt maar nog steeds niet geheel gerealiseerd is, het is ook het territorium van worden en vergaan. De dood als vergaan heeft dus deel aan dit proces. Zolang de bast bestaat, dat wil zeggen, zolang de kern nog niet geheel naar buiten gerealiseerd is, zijn de subjecten aan de beweging van het proces en dus ook aan de dood gebonden. Maar de kern van het existeren, dat nog ongeworden is en aldus niet aan het proces deelneemt, staat exterritoriaal ten opzichte van worden en vergaan. De dood raakt niet het subject voor zover de kern daarin nog verborgen is.

Mythen

In zijn eigen gepubliceerde teksten is het gesprek met Joachim Schickel uit 1972 (*Gespaltene Zukunft*, p. 113-115) de enige plaats waar we een directe confrontatie Canetti-Lévi-Strauss kunnen ontwaren. De conclusie van dit gespreksonderdeel is tot twee facetten terug te brengen:

1) Canetti is concreet over mythen, Lévi-Strauss abstract,
2) Canetti, die de mythen gewoon gebruikt, zonder noemenswaardige theoretische uiweiding over het begrip, is ietwat optimistischer dan Lévi-Strauss, die ondergangsprofielen bezigt. Maar het onderscheid ligt nog veel dieper. De bewustwording van de verborgen logos van de natuur, in feite het tot zichzelf komen van de wilde rede in het denken van Lévi-Strauss waarin de twee sinds lang gescheiden wegen van de kennis elkaar kruisen, betekent daarom nog geen eerherstel van de sacrale betekenis van de mythen, integendeel.



De structuralistische verklaring van de mythen, als in feite gevallen van interne zelfinformatie van de natuur, brengt een *onttovering* teweeg die ongeëvenaard is, de vooralsnog laatste beeldenstorm van het proces van rationalisering: ‘Het proces van rationalisering dat de moderne

maatschappij heeft voltrokken, en in welks teken de grote sociologen en antropologen de sociaal-kulturele werkelijkheid onderzoeken (cf. Comte, Weber, Tylor, Boas, Marx, Dürkheim) leidt in het denken van Lévi-Strauss tot de meest absolute onttovering van deze werkelijkheid die men zich kan denken en eindigt in een vorm van nihilisme en anti-humanisme: de dood van de mens en van al zijn werken. De mythen betekenen namelijk *niets*: zij verwijzen nergens naar dan naar de struktuur van de geest die de identiteit én de antinomie van natuur en kultuur is. De overgang van mythe naar rede is geen vooruitgang, want op het einde ontdekt de natuurwetenschappelijke, analytische rede haar identiteit met het wilde denken, waarvan de mythologie de uiting is.'[12.]

De overgang van onbewuste productiviteit naar een bewuste toeëigening ervan door een subject dat filosofeert, blijkt zo bezien slechts een pas op de plaats. De mythe is immers even rationeel als de rede, de mensheid is er niet op vooruitgegaan door zich haar eigen verborgen redelijkheid toe te eigenen.

Zijn afkeer van Lévi-Strauss' inventariserende aanpak verwoordde Canetti - zonder hem te noemen - onder andere in een *Aantekening* van 1976: 'Ik geef de gedachte niet op dat uit een enkele mythe meer over de natuur van de mythe af te leiden valt dan uit de verminkende serievergelijking van vele.'

Voorzichtig optimistisch

Wat de historische visie betreft behoort Lévi-Strauss - evenals Foucault - tot het historisch pessimisme. Foucaults apocalyptische verwachting is weinig minder dan die van Lévi-Strauss: 'Een ding staat wel vast: de mens is niet het oudste, noch ook het meest constante vraagstuk dat zich aan het weten van de mensen heeft voorgedaan. De mens is een uitvinding, waarvan de archeologie van ons denken gemakkelijk de jongste datum kan aantonen. En misschien ook het naderend einde,' luidt het op de laatste pagina van *De woorden en de dingen*.

Canetti is héél voorzichtig optimistisch (met een groot woord) over de toekomst van de mensheid, die op een tweesprong staat (Gespaltene Zukunft); we hebben het zelf in de hand om er op korte termijn het ergste van te maken, maar de potentie is ook aanwezig om er nog een leefbare wereld van te maken. Desondanks noteert hij zo somber als een historisch pessimist betaamt in 1980: 'Er is geen twijfel aan: het onderzoek van de mens staat aan zijn begin. Intussen ziet hij zijn eigen einde.'

Eindnoten:

1. Bart Hageraats, *Elias Canetti Massa & Macht. Een vergelijkend onderzoek.* Ongepubl. doet. bijvak scriptie IVEK, Amsterdam, 1985, p. 43
2. *Openbaring van Johannes* 20-21.

12. Ton Lemaire, *Over de Waarde van Kulturen, Een inleiding in de kultuurfilosofie. Tussen europacentrisme en relativisme.* Ambo-Baarn, 1976, p. 360.

3. Cf. Petriconi, *Das Reich des Untergang. Bemerkungen über ein mythologischer Thema*, Hamburg. Hoffmann u. Campe, 1958, pp. 16-36;
Manfred Schröter, *Metaphyzik des Untergangs. Eine kulturhistorische Studie über O. Spengler*, München, 1949.
4. Was de invloed van Schopenhauer tijdens zijn leven gering, na zijn dood en vooral tegen het eind van de 19de eeuw behoorde hij tot de meest gelezen filosofische auteurs, vooral ook buiten de eigen vakwereld. Onder de filosofen liet vooral Eduard von Hartmann (1842-1906) zich door hem inspireren. De operacomponist Richard Wagner (1813-1883) baseerde zijn theorie van het muziekdrama op de filosofie van Schopenhauer. Ook Friedrich Nietzsche (1844-1900) werd in zijn eerste periode door Schopenhauer aangetrokken, zoals o.m. blijkt uit zijn boek *Die Geburt der Tragödie* (1872). Sigmund Freud (1856-1939) tenslotte schijnt nooit rechtsstreeks beïnvloed te zijn maar de psychoanalytische theorie heeft niettemin enkele trekken met diens filosofie gemeen.
5. 'Over de bevestiging en ontkenning van de wil tot leven', in: Arthur Schopenhauer, *Er is geen vrouw die deugt* (vertaling en nawoord van Wim Raven), Arbeiderspers, Amsterdam, 1974, p.64 (oorspr.: *Parerga und Paralipomena*, 1851)
6. Bart Hageraats, *Elias Canetti 'Die Blendung' (Het Martyrium)*, Ongepubl. scriptie (suppl. *Massa & Macht vgl onderz*.), Amsterdam, 1985, p. 32
7. uit: *De ziekte tot de dood*, (*Sygdommen til Doden*, 1849).
8. uit: *Vom kosmogonischen Eros*, Jena 1922.
9. F.S.C. Northrop, die nochtans optimistisch is, verwacht alles van het Oosten. Cf. *The meeting of East and West*, New York 1947. *The Taming of the Nations*, New York, 1953.
10. *Sein und Zeit* is eigenlijk een mislukt boek: het is nooit voltooid, alleen het eerste deel verscheen, terwijl nog een tweede gepland was. Heidegger zelf zegt dat dit werk een doodlopende weg was die toch begaan moest worden. Pas dan ontdekt men de echte vragen waarmee de huidige filosofie te maken heeft.
In 1974 besloot de uitgever Vittorio Klostermann het gehele oeuvre van Martin Heidegger uit te geven. Het zullen minstens 68 delen worden, waarvan 12 delen met ongepubliceerd werk. Ieder jaar moeten er 3 à 4 delen van deze Gesamtausgabe verschijnen.
11. Elias Canetti's *Masse und Macht als religionsphilosophischer Entwurf*, in 'Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur'. Heft 28, Elias Canetti, Sept. 1982.

Gommert de Kok

De tien en de negentig procent*
Over het vertalen van Canetti

‘*Aan het vertalen is alleen interessant wat er verloren gaat; om dat te vinden, zou men af en toe eens moeten vertalen.’ Aldus Elias Canetti in zijn Aantekeningen.*
Een vergelijkend onderzoek van G.A. de Kok.

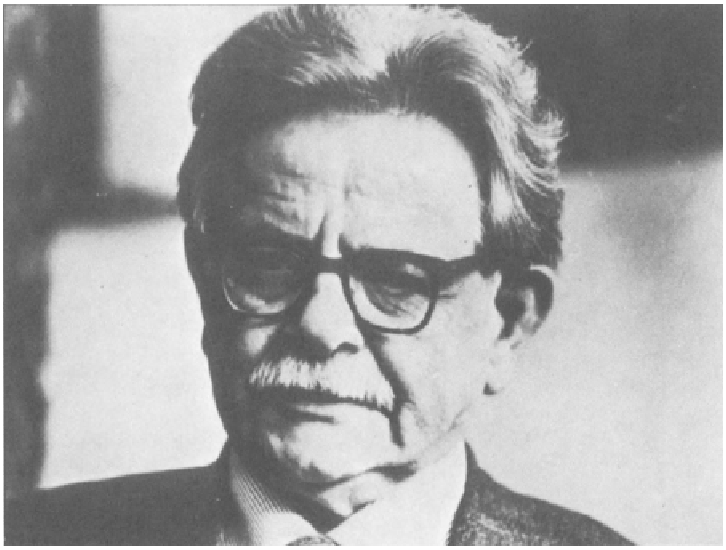
Een eigenaardige ervaring: men neemt kennis van een vertaling, waarvan men het origineel heeft gelezen en de inhoud van het boek lijkt plotseling verbleekt. Van Elias Canetti kende ik *Masse und Macht*: ik had het geboeid gelezen en herlezen, maar toen ik onlangs de - kort tevoren verschenen - Nederlandse vertaling ter hand nam, bleef de ‘schok der herkenning’ uit. Bij tijd en wijle vroeg ik mij zelfs af waarom toch ik destijds zo geboeid was door het oorspronkelijke werk. Een tweede eigenaardige ervaring: in dezelfde week kwam mij een - eveneens onlangs verschenen - vertaling onder ogen van Canetti's dagboekaantekeningen van 1942 tot 1972, maar bij lezing daarvan voelde ik wél onmiddellijk dat opvallende fluïdum dat mij bij het origineel was opgevallen. Wat was de oorzaak van deze ervaringen? Lag het aan de auteur? Of aan het verschil tussen beide boeken? Aan mij als lezer? Of waren wellicht de vertalingen in het geding? Vragen die nader onderzoek eisten, een toetsing van het oorspronkelijke werk met deze vertalingen. Dit vertoog bevat het relaas van dit persoonlijke onderzoek.

‘*... in hem is in het bijzonder de Weense taaltraditie levend gebleven...*’

Vooraf: wie is Elias Canetti? Een auteur van Spaans-joodse afkomst, die - in Bulgarije geboren (1905) - in Wenen natuurwetenschappen studeerde en daar naam maakte als auteur van toneelspelen en romans, o.a. *Die Blendung*. In 1939 trok hij naar Engeland, waar hij consequent Duits bleef schrijven. In het Duits voelde hij zich niettemin ‘te gast’: hij leerde die taal namelijk pas toen hij acht jaar was. Dat hij in Engeland het Duits trouw bleef, was voor hem even vanzelfsprekend als ‘ademen en gaan’, zoals hij in 1969 zei. ‘Ik zou niet anders hebben gekund.’ In zijn notities van 1944 komt nog deze motivering voor: ‘De taal van mijn geest zal de Duitse blijven, en wel omdat ik een jood ben. Wat van het op alle mogelijke manieren vernietigde land overblijft, wil ik als jood in mij bewaren.’ Zijn zorgvuldige omgang met zijn ‘gasttaal’, maar vermoedelijk ook de omstandigheid dat hij tijdens de nazitijd buiten het ‘thuisland’ van die taal verbleef, hebben hem behoed voor invloeden van met name die taalvervuiling - ‘verloedering’ is misschien een beter woord - die onder Goebbels een dieptepunt bereikte. De taalgeleerde Victor Klemperer heeft voor deze aantasting van het Duits de afkorting LTI uitgevonden, ‘Lingua tertii imperii’, de taal van het derde rijk. Wie nu - zovele jaren na dat rijk - de uitdrukkingen die Klemperer als LTI heeft opgespoord met het hedendaagse Duits vergelijkt, moet helaas vaststellen dat ze zich voor een deel hebben gehandhaafd. Canetti evenwel heeft zich er vrij van weten te houden: in hem is in het bijzonder de Weense taaltraditie levend gebleven - en daarmee ook het denkpatroon - van Karl Kraus en

Hermann Broch (met beiden voelde hij zich sterk verwant) en in zekere zin ook van Kafka en van Wittgenstein.

Taalgebruik



Elias Canetti

Canetti's taalgebruik is van een eigen karakter: het heeft weinig van het brijige Duits waaraan sommige professoren uit dit taalgebied zich schuldig maken, filosofen die pas begrijpelijk worden als men hen in een andere taal leest. Daarover tussen haakjes een ironische opmerking van de Engelse biograaf Michael Holroyd in diens enige jaren geleden verschenen boek over Lytton Strachey, een opmerking ten koste van niemand minder dan de grote Freud. Bij voorbereiding van Strachey's biografie kwam Holroyd in contact met Lyttons broer James, psychiater, leerling en medewerker van Freud. James Strachey had de werken van zijn leermeester zo begrijpelijk in het Engels vertaald, meldt Holroyd, dat een Duitse uitgever ze in het Duits wilde laten terugvertalen zodat ook in die taal een leesbare standaardeditie zou verschijnen. Met Canetti's werk hoeft een dergelijke procedure niet te worden uitgevoerd: hij is de Joseph Conrad van het Duitse taalgebied, Conrad die Pools als moedertaal had, maar perfect Engels schreef. Zo Canetti in het Duits. Canetti schrijft ‘eine Sprache von bestechender Klarheit und Kraft’, een taal van verlokkende helderheid en kracht, aldus de kritikus Rudolf Hartung. En onlangs concludeerde Jean Améry in Der Spiegel - in een bespreking van Canetti's laatste boek *Die gerettete Zunge*: ‘De uitdrukkelijke en indrukwekkende liefdesverklaring van Canetti aan de Duitse taal is geen in de wind gesproken opschepperij.’ Zijn taal is - aldus Améry - ‘zonder ongecontroleerde woordwatervallen, zonder uitgedachte stijlmiddelen, zonder het jargon van de tijd en zonder concessie aan taalmodes die geen sporen zullen nalaten in de geschiedenis van het Duitse taalgebruik.’ In zijn stijl herken ik met name een grote gevoeligheid voor het ritme van de taal. Korte en lange zinnen worden zorgvuldig en functioneel afge-

wisseld. Soms onderbreekt hij de logische syntaxis met een tussenzin of een herhaling of past hij een omkering van de woordvolgorde toe. De auteur beschikt over een verfijnd oor voor beheerste taaleffecten, effecten die hij bekwaam en behoedzaam toepast. Modern Duits? Nee, niet helemaal. Canetti's taal maakt een enigszins archaïsche indruk, zonder overigens ouderwets te zijn.

> *'Verbale weergave alleen is onvoldoende, de vertaler is, of hij wil of niet, gedwongen ook als interpreet op te treden, als "uitvoerend kunstenaar" zo men wil'*

Opdrachten

De hier geschetste achtergronden vormen even zovele opdrachten aan een vertaler. Hij moet pogen de bijzondere toon, de eigen klank van Canetti's Duits in het Nederlands te laten resoneren. Verbale weergave alleen is onvoldoende, de vertaler is, of hij wil of niet, gedwongen ook als interpreet op te treden, als 'uitvoerend kunstenaar' zo men wil. Ook voor hem geldt het woord van Mahler dat het belangrijkste niet in de noten staat. Daarom is vertalen haast nog moeilijker dan schrijven. De Amerikaanse dichter Robert Frost wist het exact: 'Poetry is what disappears in translation', poëzie is wat in vertaling verdwijnt. Wil men die verdwijning verhinderen, dan dient de vertaler te voldoen aan het eerste en het grote gebod voor alle vertalers: 'Gij zult het oorspronkelijk werk liefhebben als uzelve.' Tussen hem en de te vertalen auteur moet sprake zijn van een intellectuele en emotionele affiniteit. Aan die voorwaarde nu voldoet in het geval Canetti de Nederlandse vertaler Theodor Duquesnoy volledig. Hij vernederlandste Canetti's aantekeningen zodanig dat de lezer die het oorspronkelijke werk kent, bij zichzelf dezelfde sensaties registreert als tijdens de lezing van het origineel. Een enkel voorbeeld. Canetti begint zijn notities uit 1944 als volgt:

> Die gröszte geistige Versuchung in meinem Leben, die einzige, gegen die ich sehr schwer anzukämpfen habe, ist die: ganz Jude zu sein.

Een zin met een typerende cadans, vooral door de onderbreking achter 'in meinem Leben'. Duquesnoy vertaalt:

> De grootste geestelijke verleiding in mijn leven, de enige waartegen ik een zeer zware strijd moet aanbinden, is: om geheel en al jood te zijn.

De cadans van de oorspronkelijke tekst is hier zodanig benaderd dat origineel en vertaling eenzelfde sfeer ademen. Opvallend is in dit verband de vertaling van 'gegen die ich sehr schwer anzukämpfen habe'. Duquesnoy zegt niet 'waartegen ik zeer zwaar moet strijden', maar 'waartegen ik een zeer zware strijd moet aanbinden': het ritme van deze zin sluit uitstekend bij dat van het origineel aan. Tekenend is verder het gebruik van het voorzetsel 'om' in het slot: 'is: om geheel en al jood te zijn.'

Strikt genomen kan dit voorzetsel worden weggelaten, maar opnieuw is hier aan het ritme

voorrang gegeven om dat van de oorspronkelijke zin zo goed mogelijk te benaderen: ‘ist die: ganz Jude zu sein.’

Affiniteit?

De affiniteit die kennelijk bestond tussen Canetti's werk en vertaler Duquesnoy, was helaas in aanzienlijk mindere mate aanwezig bij Jenny Tuin die *Masse und Macht* in het Nederlands overbracht. Om geen misverstanden te wekken: de materiële inhoud van het boek is in haar werk zonder meer aanwezig, Canetti's opvattingen over massa en macht zijn keurig in de Nederlandse versie weergegeven en het taalgebruik voldoet zeker aan de wetten van de Nederlandse grammatica. Maar de kernvraag is hier of deze vertaling dezelfde sfeer ademt als het origineel. Ik vrees van niet. De zinnen hadden eenzelfde ritme dienen weer te geven, eenzelfde gedragenheid of - op sommige plaatsen - eenzelfde felheid. Dat nu blijkt niet het geval te zijn. Jenny Tuin heeft de specifieke retoriek van Canetti niet altijd serieus genomen, maar het kennelijk voldoende geacht dat de denkbeelden uit het boek werden weergegeven. Wie het origineel kent, zal deze vertaling dan ook als een reductie ondergaan. En die reductie was de oorzaak van de ervaring, die ik in het begin van dit stuk noemde: bij het lezen bleef de ‘schok der herkenning’ achterwege.

Vergelijking

Het uitspreken van een dergelijk negatief oordeel is niet voldoende, maar dient met feiten te worden geadstrueerd. Dat kost in dit geval weinig moeite, omdat op vrijwel elke bladzijde voorbeelden zijn te vinden van een niet geheel adequaat vertalen. Ik doe een willekeurige keuze en begin gemakshalve met de openingszin van het boek. Dat begin luidt aldus:

> Nichts fürchtet der Mensch mehr als die Berührung durch Unbekanntes. Man will *sehen*, was nach einem greift, man will es erkennen oder zumindest einreihen können. Überall weicht der Mensch der Berührung durch Fremdes aus.

Een typisch ‘Canettiaans’ begin, een zin van brede allure. Ik poog te vertalen en stuit dan direct al op ‘Berührung’: het Nederlands equivalent zou ‘aanraking’ kunnen zijn, maar maakt, meen ik, toch een te statische indruk omdat ‘Berührung’ een beweging suggereert. ‘Betasten’ en ‘bevoelen’ gaan echter te ver. Een tussenweg kan zijn om ‘Berührung’ althans de eerste keer te vertalen met ‘aangeraakt worden’, daarmee wordt een handeling ingebouwd: men wordt aangeraakt. Hoe echter ‘durch Unbekanntes’ te vertalen? Het weglaten van het lidwoord is in het Nederlands ongebruikelijk: ‘door onbekends’ kan niet. Toevoeging echter van het onbepaalde voornaamwoord ‘iets’ geeft het ‘onbekende’ een sfeer van kneuterigheid. Beter kan daarom het lidwoord ‘het’ worden gebruikt. Een zelfde constructie komt terug in ‘durch Fremdes’: daar kan het in relatie tot het voorafgaande ‘men’ nog het beste

worden vertaald met ‘door hetgeen hem vreemd is’. Gebruik van ‘hetgeen’ past zonder twijfel bij de archaïserende stijl van Canetti. Ik noteer nu als eindresultaat:

> Niets vreest de mens meer dan door het onbekende te worden aangeraakt. Men wil *zien* door wat men wordt aangegrepen, men wil het herkennen of op zijn minst kunnen indelen. Overal ontwijkt de mens de aanraking door hetgeen hem vreemd is.

Het lijkt me dat in deze zinnen althans is gepoogd zowel de formele inhoud als de retoriek van de ‘boodschap’ weer te geven. Ik sla nu de vertaling-Tuin op en lees daar:

> Voor niets is de mens meer beducht dan voor aanraking door iets onbekends. Hij wil *zien* wat naar hem grijpt, hij wil het herkennen of op zijn minst kunnen thuisbrengen. Overal gaat de mens de aanraking door een vreemd element uit de weg.

Ik erken dat de formele inhoud van deze vertaling de boodschap van Canetti weergeeft, maar daar is het dan ook mee gezegd. Dit Nederlands is moderner dat het Duits en mist de zeggingskracht van het origineel. Jammer.

Nog een voorbeeld

Een tweede voorbeeld. Canetti, die in de massa allerlei vormen van 'meuten' onderscheidt, wijdt een hoofdstuk aan 'de meute en de religie'. Voor religies ontwikkelt hij eveneens een classificatie: er zijn - zegt hij - 'religies van de jacht, van de oorlog, van de vermeerdering en van de weeklacht'. Zijn beschouwing over deze laatste categorie begint aldus:

> Von den Religionen der Klage ist das Gesicht der Erde gezeichnet. Im Christentum haben sie eine Art von allgemeiner Gültigkeit erlangt. Die Meute, von der sie getragen sind, hat nur kurzen Bestand. Was hat den Glaubensformen, die der Klage entspringen, ihre Konsistenz gegeben? Was verschafft ihnen diese eigentümliche Beharrlichkeit über Jahrtausende?

Moeilijk te vertalen, vooral wanneer men de eigenaardige klank van dit Duits in het Nederlands wil laten resoneren. Allerlei vragen doemen op. Moet men b.v. spreken over 'religies van de klacht?' Dat klinkt harder, directer ook dan 'Religionen der Klage'. Hoe een vorm te vinden waarmee een licht archaïsch effect kan worden bereikt? Mischien nog het beste met 'religies, die op een weeklacht stoelen'. Dit 'stoelen' is immers een goed en oud Nederlands woord, vooral als het om religieuze zaken gaat ('stoelen op dezelfde wortel des geloofs'). Kan men overigens de lijdende vorm in de eerste zin handhaven? Dat zou betekenen dat 'von' met 'door' moet worden vertaald, in het Nederlands een lelijk voorzetsel om een zin mee te beginnen. Beter wellicht om over te schakelen naar de bedrijvende vorm. Moet 'von der sie getragen sind' letterlijk worden vertaald? Of kan 'dragen' hier overdrachtelijk worden beschouwd in de zin van b.v. 'zwanger zijn'. Dan zou 'voortkomen' of ook 'ontspruiten' mogelijk zijn. Ik doe opnieuw een poging:

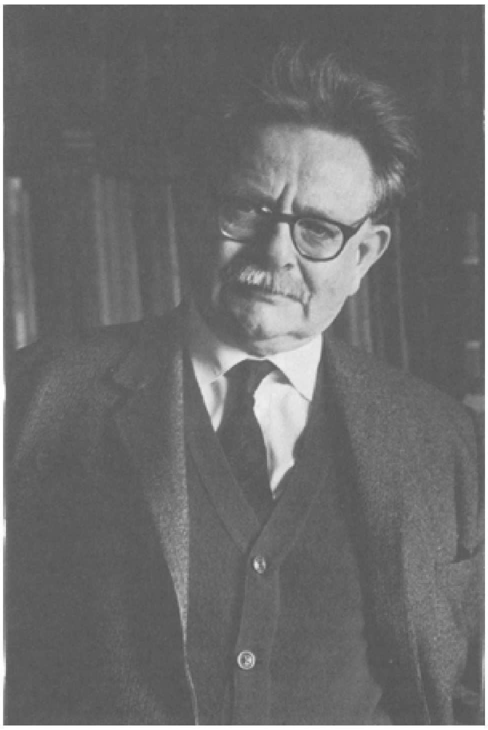
> De religies die op het weeklagen stoelen, hebben het gezicht van de aarde getekend. In het christendom hebben zij een vorm van algemene geldigheid gekregen. De meute, waaruit zij zijn ontsproten, heeft slechts een korte bestaanstijd. Wat toch heeft aan deze geloofsvormen, die uit de weeklacht voortkomen, hun duurzaamheid gegeven? Wat verschaft hun deze eigenaardige standvastigheid over duizenden jaren heen?

Het is opnieuw een poging om het eigen taalgebruik van Elias Canetti zo goed mogelijk in het Nederlands weer te geven. Ik sla nu de 'Tuin-vertaling' op en lees:

> De op de klacht gebaseerde religies hebben het aangezicht van de aarde gemerkt. In het christendom hebben ze een soort van algemene bekrachtiging gevonden. De meute waarop zij schragen heeft slechts een kort leven. Wat heeft aan de geloofsvormen die uit de klacht voortspruiten

> hun vastheid gegeven? Wat verschaft ze deze typische bestendigheid over duizenden jaren?

Alweer: het staat er allemaal, maar de vertaalster heeft vooral verbaal vertaald, heeft de noten in de juiste volgorde ‘gespeeld’ zonder zich veel te bekommeren om wat er achter klinkt. ‘Poetry is what disappears in translation’, de eigenaardige klank van Canetti's stijl is inderdaad in de vertaling verdwenen. Heel in de verte doet dit alles denken aan het grapje van Orwell, die een tekst uit Prediker in modern Engels vertaalde. De oorspronkelijke versie luidde: ‘Wederom zag ik onder de zon, dat niet de snelsten den wedloop winnen, noch de sterksten den strijd, noch ook de wijzen het brood, noch ook de schranderen de rijkdom, noch ook de verstandigen de gunst, want tijd en toeval treffen hen allen’. En Orwell zette het aldus om: ‘Objectieve overwegingen van



'De meest zonderlinge mens die ik ken lijkt mij op dit ogenblik X. Hij koestert een wrok jegens mij, omdat ik vijftig jaar na zijn vuurdood niet Peter Kien ben.' (Aantekeningen, 1983); foto: Jerry Bauer

hedendaagse verschijnselen dwingen tot de conclusie dat succes of falen op met elkaar wedijverende gebieden, geen tendens vertonen om samen te vallen met aangeboren capaciteiten, maar dat met een aanzienlijk element van onvoorspelbaarheid rekening moet worden gehouden.' Toegegeven, de vergelijking is te extreem, maar ze geeft in haar schromelijke overdrijving wel weer wat ik bedoel.

'Negentig procent van alle vertalingen sinds Babel is zonder twijfel onvoldoende en dat zal wel zo blijven'

Steiner

Ik vat samen. De vertalingen, waarmee Canetti thans op de Nederlandse boekenmarkt is gebracht, zijn van uiteenlopende kwaliteit. Ik geef verre de voorkeur aan die van Duquesnoy: hij heeft de *Aufzeichnungen* voortreffelijk vertaald. De vernederlandsing van *Masse und Macht* door Jenny Tuin is weliswaar grammaticaal juist en derhalve voldoende om van de inhoud van het werk te kunnen kennisnemen, maar menigmaal ontbreekt de eigen sfeer van Canetti's taalgebruik. Is haar vertaling slecht? Och nee, maar het werk zit toch ergens bij de 'negentig procent', om een woord van George Steiner te gebruiken. Steiner, een in Engeland wonende, veeltalige filoloog - zijn vader kwam uit Praag, hijzelf groeide op in Parijs en in New York en zowel Engels, Frans als Duits beschouwt hij als 'moedertaal' - heeft in een omvangrijke en indringende studie over taal en vertaling (*After Babel*, Londen 1975) een aantal oorzaken opgesomd waardoor een vertaling slecht kan zijn. De vertaler kan er bijvoorbeeld naast zitten door onkunde, door haast of persoonlijke beperkingen. Het kan hem ontbreken aan beheersing van zijn eigen taal, een beheersing die een noodzakelijke voorwaarde is voor goed vertalen. Hij kan een psychologische fout maken door een verkeerde tekstkeuze: zijn eigen gevoeligheid en die van de oorspronkelijke auteur stemmen niet overeen. Ik geloof dat bij Jenny Tuin voornamelijk sprake is van de laatste factor. Maar daardoor ressorteert ze in dit geval wel onder de negentig procent. Steiner zegt namelijk in het hier geciteerde boek: 'Negentig procent van alle vertalingen sinds Babel is zonder twijfel onvoldoende en dat zal wel zo blijven.' Zonder voorbehoud wil ik de Canettivertaling van Duquesnoy onder de overblijvende - goede - tien procent rekenen, maar ik kan er niet onder uit om het werk van Jenny Tuin in dit geval inderdaad onder de negentig procent onder te brengen, zij het aan de bovenzijde van die negentig.

Eindnoten:

* Dit artikel van G.A. de Kok († december 1985) verscheen eerder in de Provinciale Zeeuwse Courant, 26 maart 1977

Bart Hageraats

Elias Canetti
Kroniek en Bibliografieën

Chronologie leven en werk van Elias Canetti

1905	**(25 juli)** Geboren in Roestsjoek (=Rustchuk =Ruse =Roese), Bulgarije, als Sefardisch-Joodse oudste zoon van Jacques Canetti (1882-1912) en Mathilde Arditti (1885-1937).
1909	Broer Nissim geboren.
1911	Broer Georges geboren.
1911	**(juni)** Familie verhuist naar Manchester, waar Elias op de lagere school Engels en van een gouvernante Frans leert.
1912	**(8 okt.)** Vader sterft onverwachts.
1912	**(okt.)** (Eerste) Balkanoorlog breekt uit.
1913	**(zomer)** Verhuizing naar Lausanne, waar moeder hem Duits leert.
1913	**(herfst)** Verhuizing naar Wenen.
1914	**(aug.)** Eerste Wereldoorlog. Eerste massa-ervaringen.
1915	Familiebezoek in Bulgarije.
1915	Naar het gymnasium in Wenen.
1916	**(zomer)** Verhuizing naar Zürich (‘het paradijs’).
1917	Realgymnasium Kantonschool Zürich (tot medio 1921).
1919	**(herfst)** Schrijft voor zijn in een sanatorium verblijvende moeder een eerste toneelstuk: *Junius Brutus*, dat hij later erbarmelijk noemt.
1921	**(herfst)** Op aandringen van moeder verhuizing naar Frankfurt/M., waar hij het Realgymnasium volgt.
1922	**(24 juni)** Moord op Walther Rathenau. Inflatie. Massa-ervaringen.
1924	Eindexamen gymnasium.

1924	Verhuist naar Wenen; gaat daar chemie studeren.
1924	**(apr.)** Eerste bezoek aan lezing van Karl Kraus (er zullen er nog een honderdtal volgen). Leert op deze lezingen Veza Taubner-Calderon (1897) kennen.
1925	Groeiende gedachten over een massastudie (eigenlijk al sinds '22), toekomstplannen hierover.
1927	**(voorj.)** Huurt kamer met uitzicht op het Steinhof-gesticht. Zijn adres: (tot '33) Wien XIII, Hacking, Hagenberggasse 47, 2. Stock.
1927	**(15 juli)** Brand Weens Paleis van Justitie; massa-observaties.
1928	**(zomer)** Eerste bezoek aan Berlijn. Werkt in de vakantie als vertaler voor het Malik Verlag. Ontmoet o.a. George Grosz, Isaak Babel en Bertolt Brecht.
1928	Eerste publikatie, in Berlijnse krant ‘Der Querschnitt’: de korte bespreking ‘Upton Sinclair wird 50 Jahre alt’.
1929	**(voorj.)** Promotie aan de Weense Universiteit tot Dr.phil.nat. bij Dr.A.F. Franke. Diss: (in mach.schrift) *Uber die Darstellung des Tertärbutylcarbinols*.
1929	**(zomer)** Tweede bezoek aan Berlijn. Vertaalt verder voor het Malik-Verlag.
1930	Bij het Malik-Verlag verschijnen zijn vertalingen van Upton Sinclair: *Das Geld schreibt. Eine Studien über die amerikanische Literatur* en de roman *Leidweg der Liebe*.
1930	Weer terug in Wenen: ontwerpt een achtdelige romancyclus als ‘Comédie Humaine an Irren’, wat wordt gecomprimeerd tot één roman: oorspronkelijk ‘Kant fängt Feuer’.

1931	**(herfst)** *Die Blendung* voltooid.
1931	**(winter)** Schrijft aan *Hochzeit*: in 1932 voltooid en bij S. Fischer als manuscript gedrukt.
1932	**(herfst)** Ontmoeting met Hermann Broch (1886-1951).
1932	Vertaling van Sinclairs roman *Alkohol* verschijnt bij Malik Verlag.
1933	**(zomer)** Neemt deel aan een door Hermann Scherschen belegd congres over moderne muziek, in Straatsburg.
1933	Ontmoet Abraham Sonne, Fritz Wotruba, Robert Musil, Georg Merkel en Alban Berg.
1933	**(herfst)** Werkt aan *Komödie der Eitelkeit*; voltooid in januari '34.
1933	Bezoekt moeder en broer Georges in Parijs.
1934	**(feb.)** Trouwt met Venezia Taubner-Calderon.
1934	**(feb.)** Burgeroorlog in Wenen rondom Dollfuss.
1935	**(herfst)** *Die Blendung* verschijnt (gedateerd 1936) bij Verlag Herbert Reichner in Wenen.
1936	**(nov.)** Rede 'Hermann Broch' op diens vijftigste verjaardag.
1937	**(voorj.)** Tsjechische vertaling van *Die Blendung* (*Zaslepení* door Z. Münzrová); in verband hiermee: bezoek aan Praag.
1937	**(15 juni)** Moeder sterft in Parijs.
1937	Werkt verder aan de - nooit verschenen - roman *Tod-Feind*.
1938	**(mrt.)** Hitler marcheert Wenen binnen.
1938	**(voorj.)** Eerste emigratiepoging mislukt omdat Veza geen visum krijgt.
1938	**(nov.)** Verlaat met zijn vrouw Wenen en emigreert via Parijs naar Engeland.
1939	**(jan.)** Aankomst in Londen.

1942	**(voorj.)** Begint aan dagelijkse notities, *Aufzeichnungen*, als tegenwicht voor zijn *Masse und Macht*-studie.
1943	Engelse historica Veronica Wedgwood vertaalt *Die Blendung*.
1946	*Die Blendung* verschijnt als *Auto-da-Fe*.
1947	Amerikaanse uitgave onder de titel *The Tower of Babel*.
1948	Heruitgave *Die Blendung* bij Willi Weismann Verlag in München.
1949	Franse vertaling van Paule Arhex: *La Tour de Babel* verschijnt.
1949	Ontvangt de 'Grand Prix International du Club Français du livre 1949'.
1950	Satirische *Affenoper* voltooid (is niet gepubliceerd). Boris Blacher uit Berlijn schreef de muziek erbij.
1950	*Komödie der Eitelkeit* verschijnt bij Willi Weismann in München.
1952	*Die Befristeten* geschreven.
1954	Reis naar Marrakesch als begeleider van een filmploeg. Maakt na de reis aantekeningen in Londen (publikatie in '68).
1955	Monografie over de beeldhouwer *Fritz Wotruba* (geb. Wenen 1907) verschijnt in een Duitse (1700 ex.) en een Engelse (3300 ex.) uitgave bij de Gebr. Rosenbaum in Wenen, met voorw. v. Klaus Demus.
1956	Eerste opvoering *Die Befristeten* in het Playhouse Oxford: *The Numbered*.
1957	Reis naar de Provence.
1959	Reis naar Italië.
1960	*Masse und Macht* (eigenlijk: dl. I) verschijnt bij Claassen Verlag in Hamburg. Aan het tweede deel werkt hij sindsdien.
1961	Reis naar Griekenland.
1962	*Welt im Kopf*, keuze uit zijn werk door en een inl. van Erich Fried, uitgegeven in Wenen.

1962	*Crowds and Power* verschijnt in de vertaling van Carol Stewart in Londen en New York.
1963	**(feb.)** Ontmoeting met Herbert G. Göpfert, cheflektor van het Carl Hanser Verlag in München en Wenen (opgericht in 1928).
1963	**(1 mei)** Veza overlijdt na een langdurige ziekte.
1963	Hierna regelmatige bezoeken aan zijn broer Georges in Parijs.

1963	**(herfst)** *Die Blendung* verschijnt voor de derde keer, nu bij het Carl Hanser Verlag, dat vanaf nu al zijn werk verzorgt.
1964	*Die Befristeten* verschijnt bij Hanser.
1965	Het referaat 'Realismus und neue Wirklichkeit' voor het congres over problemen van de moderne roman, te Wenen, o.l.v. Wolfg. Kraus.
1965	*Aufzeichnungen 1942-1948* verschijnt bij Hanser.
1965	Eerste opvoering van *Komödie der Eitelkeit* en *Hochzeit* in Braunschweig; vooral het laatste levert een theaterschandaal.
1965	Met Borges en Bulatovic: *Drei Gespräche mit Horst Bienek*, Hanser Verlag.
1966	Franse vertaling van Robert Rovini verschijnt: *Masse et puissance*.
1966	Literatuurprijs van de stad Wenen.
1967	Publikatie van *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise* bij Hanser (gedateerd: 1968).
1967	Grammofoonplaat waarop Canetti voorleest uit *Die Stimmen von Marrakesch* en uit *Die Blendung*.
1967	Kritikerpreis 1967 van de 'Jury der Gruppe Literatur des Verbandes deutscher Kritiker'.
1967	Titel van Professor verleend door het Bundesministerium für Unterricht (Wenen).
1967	Literatuurprijs van de Berliner Akademie der Künste.
1967	**(mei)** Eerste officiële bezoek aan Nederland, i.v.m. vertaling van *Die Blendung*.
1967	**(23 aug.)** Op DRS II radiointerview van Dr. F. Witz met Canetti uitgezonden (studio Zürich).

1967	**(22 dec.)** Gesprek van Canetti en H.K. Metzger op Duitse radio DRS II.
1968	**(25 jan.)** Grote Oostenrijkse Staatsprijs. Naar aanleding hiervan de rede ‘Unsichtbarer Kristall’.
1968	**(apr.)** Succesvolle Nederlandse opvoering van *Bruiloft* door de Haagse Comédie.
1968	**(11 juli)** ‘Das Porträt: Elias Canetti’ op Duitse t.v. uitgezonden (opgenomen in 1966).
1969	Literatuurprijs van de Bayerische Akademie der Künste, houdt ter gelegenheid hiervan de rede ‘Wortanfälle’.
1969	Publikatie *Der ándere Prozess. Kafka's Briefe an Felice* bij Hanser. (Een jaar eerder in twee gedeelten gepubliceerd in ‘Die Neue Rundschau’).
1970	**(okt.)** Bezoek aan Nederland; lezingen in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag.
1970	Japanse *Masse und Macht*-vertaling van Iwata Kôichi: *Gunshû to kenryoku*.
1970	*Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949-1960* verschijnt bij Hanser.
1971	Trouwt met Hera Buschor.
1971	**(aug.)** Broer Georges sterft in Parijs.
1971	Begint aan *Die gerettete Zunge*.
1972	Italiaanse vertaling van Furio Jesi: *Massa e potere*.
1972	*Die gespaltene Zukunft* (vier essays en drie gesprekken) verschijnt bij Hanser.
1972	Dankt met de rede ‘Georg Büchner’ voor de naar hem genoemde prijs.
1972	*Macht und überleben*. Drie essays, Literarisches Colloquium, Berlijn.
1972	Dochter Johanna geboren.
1973	*Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972* uitgegeven door Hanser.

1973	'Das Chaos des Fleisches' in: Alfred Hrdlicka 'Acht Radierungen zu Elias Canetti "Masse und Macht"', Galerie Valentin, Stuttgart (gesigneerde uitgave in een zeer kleine oplage).
1974	*Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charactere*, uitgegeven door Hanser.
1974	Voordracht Berlijnse Akademie der Künste: 'Der neue Karl Kraus'.
1974	'Das erste Buch: Die Blendung' (1973), in: Jahresring, 1974.
1975	Grammofoonplaat waarop Canetti *Der Ohrenzeuge* voorleest.
1975	**(11 juni)** Franz Nabl Prijs van de stad Graz.

1975	*Das Gewissen der Worte* bij Hanser uitgegeven. (De meeste essays waren afzonderlijk al eerder gepubliceerd). In '76 heruitgave met toevoeging van de rede uit 1976.
1975	**(14 dec.)** Nelly Sachs Prijs van de stad Dortmund.
1976	**(jan.)** Rede in München: 'Der Beruf des Dichters' t.g.v. ontvangst van de Goethe Prijs.
1977	*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* verschijnt bij Hanser.
1977	Spaanse *Masse und Macht*-vertaling van Horst Vogel: *Masa y Poder*.
1977	**(19 dec.)** Godfried Keller Prijs van de Martin Bodmer Stichting.
1978	*Komödie der Eitelkeit* onder regie van Hans Hollmann met groot succes in Basel opgevoerd. Deze regisseert later ook in Wenen en Stuttgart Canetti's drama's.
1978	Twee cassettebandjes waarop Canetti voorleest uit *Die gerettete Zunge*.
1979	Opgenomen in de orde 'Pour le Mérite'.
1980	*Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* verschijnt bij Hanser Verlag.
1980	Johann-Peter-Hebel Prijs.
1981	Kafka Prijs.
1981	**(16 okt.)** Nobelprijs voor Literatuur toegekend.
1981	**(dec.)** Reis naar Stockholm. Dankt bij ontvangst van de Nobelprijs zijn grote inspirators: Karl Kraus, Franz Kafka, Robert Musil en Hermann Broch.
1981	**(9 dec.)** Half uur durende t.v. uitzending over Canetti op Duitsl. 2, door N. Beilharz.
1981	Bij Hanser, München, verschijnen cassettebandjes waarop Canetti zijn toneelstukken voordraagt; voor *Hochzeit,*

	Komödie der Eitelkeit en *Die Befristeten* elk twee Tonbandkassetten.
1982	**(15 jan.)** ‘Reis naar het wezen van de mens’: T.V.-uitzending van het Humanistisch Verbond op Ned. I (Duitse film van Peter Godel en Peter Laemmle over Canetti, 11 juli 1975 op WDR III uitgezonden: ‘Der Mensch wird noch alles und ganz werden. Canettis Reise in die Provinz des Menschen’).
1982	**(zomer)** Canetti-project in Enschede o.l.v. regisseur Apostolos Panagopoulos: *Die Befristeten*; première in april 1983.
1982	‘Nachwort’, in: Rudolf Hartung *In einem anderen Jahr*. Uitg. Hanser, pp. 177-180.
1983	Groszes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland.
1983	**(6 apr.)** NCRV-radio (Literama) besteedt een uur aandacht aan het ‘Canetti-project-Enschede’.
1985	**(mrt.)** Bij Hanser verschijnt deel 3 van zijn autobiografie: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*.
1985	**(okt.)** ‘Uitgesteld vonnis’. Mimeproductie op basis van *Massa & Macht* in Amsterdam uitgevoerd door Roberto Genta.
1987	**(voorj.)** *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, verschijnt bij Carl Hanser Verlag.
1989	‘Veza’, in: Veza Canetti *Die Gelbe Strasze*, Hanser, 1990, pp. 5-9.

Inmiddels verschijnt Canetti's werk in meer dan 25 talen.

In het Nederlands verschenen werk van Elias Canetti

Het Martyrium. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1967 (1969, herz. uitg. 1977, 1981, herz. dr. 1985, 6e dr: 1990), (573 pag.) vertaling: Jacques Hamelink.
Bruiloft. Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1968 (74 pag.) vertaling: A. Keizer.
Stemmen van Marrakesch. Kanttekeningen bij een reis. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1969, (110 pag.), 2e dr. okt. '90, Van Gennep, Amsterdam, vertaling: Theodor Duquesnoy.
Het andere Proces. Kafka's brieven aan Felice. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1971, 3e dr. 1989 (133 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy.
Toneel. (Bruiloft / Komedie der ijdelheid / De getermineerden). Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1974 (240 pag.) vertaling: Jacques Hamelink.
De oorgetuige. Vijftig karakterschetsen. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1975 (111 pag.) vertaling: Tom Graftdijk.
Massa & Macht. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1976, 2e herz. dr. 1983, (547 pag.) vertaling: Jenny Tuin.
Wat de mens betreft. Aantekeningen 1942-1972. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1976, 2e dr. 1981 (355 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy.
De behouden tong. Geschiedenis van een jeugd. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1978, 6e dr. 1988 (349 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy.
De fakkel in het oor. Mijn levensgeschiedenis 1921-1931. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1982, 3e dr. 1986 (355 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy.
Het geweten in woorden. Essays. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1984 (304 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy. Hierin opgenomen:

- Hermann Broch (1936)
- Macht en overleven (1962)
- Karl Kraus, leerschool in verzet (1965)
- Dialoog met de wrede partner (1965)
- Realisme en nieuwe werkelijkheid (1965)
- Het a n d e r e proces (1968)
- Woordaanvallen (1969)
- Hitler, zoals Speer hem zag (1971)
- Confucius in zijn gesprekken (1971)
- Tolstoj, de laatste voorvader (1971)
- Dokter Hachiya's dagboek uit Hirosjima (1971)
- Georg Büchner (1972)
- Mijn eerste boek: ‘Het Martyrium’ (1973)
- De nieuwe Karl Kraus (1974)
- Het beroep van schrijver (1976).

Het ogenspel. Mijn levensgeschiedenis 1931-1937. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1986 (337 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy.
Het geheime hart van het uurwerk. Aantekeningen 1973-1985. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1987 (182 pag.) vertaling: Theodor Duquesnoy.

Canetti's gesprekken met Horst Bienek (1965) en Joachim Schickel (1972), opgenomen in *Die gespaltene Zukunft* (1972), verschenen in respectievelijk:

- de eerste druk (1967) van *Het Martyrium* (vertaling: Jacques Hamelink), en in:
- Maurice Nio e.a. *Het komplot van de wereld. Over theorie en illusie*. Uitg. Duizend & Een, Amsterdam, 1986, pp.68-91; vertaling: Theodor Duquesnoy, 'Om een principe van de bezieling. Naam, mythe, metamorfose'.

In *Avenue* van november en december 1981 verschenen (resp. pp. 190-195 en pp. 166-171) voorpublikaties uit *De fakkel in het oor*. 'Pension Charlotte' en 'Hoog bezoek' (pp. 11-28); 'Mevrouw weinreb en de beul' en 'Backenroth' (pp. 172-189) vertaling: Theodor Duquesnoy, illustraties: Paul Röben.
In *Snoecks* 1983 (pp.50-56) werd een voorpublikatie opgenomen uit *Het geweten in woorden*: het essay 'Dr. Hachiya's dagboek uit Hirosjima' (vertaling: Theodor Duquesnoy).
In *Avenue* van december 1985 werd op pp.211-214 het slothoofdstuk 'De dood van mijn moeder' gepubliceerd, uit: *Het ogenspel* (pp. 322-332). vertaling: Theodor Duquesnoy, illustratie: Paul Röben.

Beknopte buitenlandse bibliografie over Elias Canetti

Verschenen in boekvorm of als speciaal tijdschriftnummer:

Friedbert Aspetsberger/Gerald Stieg (Hrsgb) 'Elias Canetti. Blendung als Lebensform', Athenäum, Königstein, 1985 (177 pp; 10 artt.).
Austriaca, Heft 11, 1980: 'Hommage à Elias Canetti' (12 bijdr.).
Dagnar Barnouw 'Elias Canetti', Metzlersche Verlagsbuchhandlung, (Realien zur Literatur, Sammlung Metzler, Band 180), Stuttgart, 1979 (138 pp.).
Kurt Bartsch/Gerhard Melzer (Hrsgb) 'Experte der Macht. Elias Canetti', Droschl, Graz, 1985.
Alfons-M. Bischoff 'Elias Canetti.Stationen zum Werk', Herbert Lang, Bern/Peter Lang, Frankfurt/M., 1973 (180 pp.) (Bd. 79, Reihe I 'Europäische Hochschulschriften').
Mechthild Curtius 'Kritik der Verdinglichung in Canettis Roman "Die Blendung". Eine sozialpsychologische Literaturanalyse', Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1973 (212 pp.) (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 142).
Manfred Durzak (Hrsgb) 'Zu Elias Canetti', LGW-Interpretationen, Ernst Klett, Stuttgart, 1983 (183 pp; 13 artt.).
Friederike Eigler 'Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung, Identität, Machtausübung', Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1988 (211 pp.) (Stauffenburg Colloquium, Band 7).
Essays in Honor of Elias Canetti, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1987 (319 pp.) (Engelse vertaling door Michael Hülse van 'Hüter der Verwandlung').
Hans Feth 'Elias Canettis Dramen', Rita G. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1980 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 2).
Herbert G. Göpfert (Hrsgb) 'Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern', Carl Hanser Verlag (Reihe Hanser, 188), München/Wien, 1975 (168 pp; 16 artt.).
Lothar Hennighaus 'Tod und Verwandlung. Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse', Peter Lang, Frankfurt/M., 1984 (209 pp.) (Bd. 767, Reihe I 'Europäische Hochschulschriften').
Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti'. Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1985 (304 pp; 20 artt.).
Stefan H. Kaszyński (Hrsgb) 'Elias Canettis Anthropologie und Poetik' (Sammelte Referate, die 1984 bei einer internat. Konferenz über Canettis Anthropologie und Poetik gehalten wurde), Hanser, München, 1985 (212 pp.).
Literatur und Kritik, VII, nr. 65, juni 1972, pp. 257-316 (5 artt.).
Literatur und Kritik, Heft 177/178, 1983 (Canetti-special; 6 artt.).
Marbacher Magazin, 33/1985: 'Willi Weismann und sein Verlag 1946-1954; Broch-Canetti-Jahn' (96 pp.+bijl; over Canetti: pp. 26-45).
Barbara Meili 'Erinnerung und Vision. Der lebensgeschichtliche Hintergrund von Elias Canettis Roman "Die Blendung"', Bouvier, Bonn, 1985.
Modern Austrian Literature, Heft 3/4, 1983: 'Special Elias Canetti Issue' (16 bijdragen).

Nuovi argomenti, Canetti-special, 1975 (6 artt. plus een bibl. van o.a. Italiaanse, Poolse en Hongaarse recensies).
Edgar Piel 'Elias Canetti', Verlag C.H. Beck (Autorenbücher 38), München, 1984 (194 pp.)
David Roberts 'Kopf und Welt. Elias Canettis Roman "Die Blendung"', Carl Hanser Verlag, München, 1975 (216 pp.); uit het Engels vertaald door Helga en Fred Wagner. (Literatur als Kunst. Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Walter Höllerer).
Sprache im technischen Zeitalter, Heft 94, 1985: 'Elias Canetti zu Ehren' (4 bijdr.)
Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Heft nr. 28, Okt. 1970: 'Elias Canetti' (53 pp; 6 artt.) 2e Aufl: nov. 1973; 3e erweiterte Auflage: 1982.

Selectieve Nederlandse bibliografie over Elias Canetti

Aerts, Frans, ‘Een Canetti die blijft fascineren’ (n.a.v. ‘Het Martyrium’ en autobiografieën), De Morgen (Weekend Plus), 30-11-'85.
Amersfoort, De stad-, (M.K:) ‘Tweede deel memoires van de Nobelprijswinnaar Elias Canetti: “De Fakkel in het oor”’, 7-4-'82.
Andries, Marc, ‘De macht van het woord’, Topics Magazine, 1985, p.58/9.
Auwers, Fernand, ‘Wat de mens betreft’, De Nieuwe Gazet, 18-2-77.
Beerling, R.F., ‘Massa, macht en geweld; onorthodoxe beschouwingen over Elias Canetti’, de Gids, 140e jrg., 1977, nr. 7, pp. 504-512.
Belang van Limburg, Het-, ‘De tong van Canetti. Herinneringen van een moralist en erudiet’, 30-7-'79.
Belang van Limburg, Het-, ‘Elias Canetti 75’, 4-8-'80.
Berg, Botto v.d., ‘Canetti bij wijze van citaat en samenvatting. “De schreeuw van de massa uit de verte”’, Bzzlletin 115, apr. '84, p.49-56.
Berg, H. van den, ‘Toneel indruk’, De Revisor, nov. '74, no. 8, pp.59-60.
Bier, J.P., ‘Canetti, Elias’, MEW (Mod. Encycl. v.d. Wereldliteratuur), dl. 2, De Haan, Haarlem, 1980, pag. 156.
Blokker, Jan, ‘De moordende macht van de overlevende’, in: ‘Het eeuwige examen’, De Bezige Bij, Amsterdam, 2e dr. '78 ('77) (Keuze uit Volkskrant-artikelen 1974-1977), pp.159-163.
Boltendal, Rudi, ‘Elias Canetti over de jaren 1931-1937’, (Vrijdagse bijlage) Leeuwarder Courant, 26-4-1985.
Boswinkel, W., ‘Canetti's “Bruiloft” - een varkensfeest’, Alg. Handelsbl. 29-4-'68.
Bresser, Jan Paul, ‘Zes leesdrama's van Gombrowicz en Canetti’, De Volkskrant, 19-11-'74.
Bruring, Willem, ‘Canetti's speurtocht naar massa en macht’, Haagsche Courant, 29-5-'82. (bespr. ‘De fakkel in het oor’).
Colmjon, Godert van, ‘Staalkaart’, Vara-radio 25-7-'75; bespr. ‘Oorgetuige’.
D(am), (J.) v(an), Recensie van ‘Die Blendung’, De Weegschaal II, 1935/36, nr. 11, april 1936, p.169.
Deschner, Karlheinz, ‘Brief uit Stuttgart, juni 1965’, Litterair Paspoort, nr. 187, juni/juli 1965.
Diamand, Frank, ‘Elias Canetti: “Als ik eenmaal schrijf, dan is het ook met een grote zekerheid”. “Het Martyrium” werd achteraf een allegorie’, Vrij Nederland, 13-5-'67, p.9. (interview).
Dubois, Pierre H. ‘“Bruiloft” van Canetti’, Het Vaderland, Den Haag, 29-4-'68.
Duquesnoy, Theodor, ‘De mens heeft zijn eigen God gestolen. Canetti's “Massa & Macht” vertaald’, NRC-Hbl., CS, 28-1-77, p.4.
Duquesnoy, Theodor, ‘Elias Canetti: voyeur achter vitrage?’, New Found Land, 2e jrg., nr. 4, aug. '82, pp.32-36.
Duquesnoy, Theodor, ‘Canetti in het harnas van zijn ratio. Het derde deel van zijn memoires’, Boekenbijl. Vrij Nederland, 30-3-'85.
Ester, Hans, ‘Schrijver-zijn als roeping. Nobelprijs voor Elias Canetti’, Trouw, 16-10-'81.

Esterik, Chris van, ‘Verblind door witte handschoenen. Het Martyrium van Elias Canetti’, CS Literair, NRC-Handelsbl. 19-10-'90.
Fens, Kees, ‘Roman als grootse allegorie. “Het Martyrium” van Elias Canetti’, De Tijd, 4-3-'67.
Fens, Kees, ‘Canetti erfgenaam van vergane cultuur’, De Volkskrant, 16-10-'81.
Ferron, Louis, ‘Binnenhuisbijter en wanprater door Canetti gecatalogiseerd. In brokkelig geschreven “De oorgetuige”’, Haarlems Dagblad, 27-9-75.
Gelderlander, De, (H.S:) ‘“De oorgetuige”: een geniaal boekje’, 4-10-75.
Goedegebuure, Jaap, ‘De macht van de moeder’. Elias Canetti: ‘Die gerettete Zunge’ en ‘Massa & Macht’, Tirade 21, 1977, no. 224, pp.242-247.

Grauls, Marcel, ‘Het gevecht met Elias. De aktualiteit van Nobelprijswinnaar Canetti’, Het Belang van Limburg, 19-10-'81.
Haasse, Hella S., ‘Elias Canetti en zijn roman “Die Blendung”’, Litterair Paspoort, IX, nr. 74, febr. '54, pp. 25-27.
Hausse, Hella S., ‘“Het Martyrium” van Canetti’, De Groene Amsterdammer, 6-5-'67, p.11.
Hansen, Wil, ‘Canetti voert eenmansoorlog tegen de dood. Winnaar Nobelprijs wil zijn eigen tijd zo universeel mogelijk samenvatten’, NRC-Hbl., 16-10-'81.
Hart, Maarten 't, ‘“Haar laatste kledingstuk hield zij aan, haar verachtelijk gekrulde lip”. De aantekeningen van Elias Canetti’, Vrij Nederland, 18-9-1976.
Hart, Maarten 't, ‘De Macht van het Woord. Wat ziet Canetti in dansen?’, Boekenbijl. Vrij Nederland, 29-1-'77. (‘Massa & Macht’ recensie).
Hart, Maarten 't, ‘Herinnering, de moeder van de schrijver. Het panorama van Canetti's jeugd in “Die gerettete Zunge”’, boekenbijlage Vrij Nederland, 5-3-'77, p.8 en 25.
Hart, Maarten 't, ‘Beelden door ervaring gewekt. “Die Fackel im Ohr”, het tweede deel van Canetti's autobiografie’, boekenbijl. Vrij Nederland, 9-8-'80, p.8 en 12.
Hart, Maarten 't, ‘Elias Canetti: prikkelend tot tegenspraak. Het grootse en apodictische oeuvre van de Nobelprijswinnaar’, Vrij Nederl., 12-12-'81, p.9.
Hart, Maarten 't, ‘Elias Canetti’, in: ‘Het eeuwige moment’, essays, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1983, pp.196-212. (omgewerkte versie van V.N. artikel 12-12-'81).
Hart, Maarten 't, ‘De scherprechter. Derde deel van Canetti's autobiografie’, NRC-Hbl., CS, 5-4-'85.
Herreweghe, Jan van, ‘Elias Canetti: Wat de mens betreft’, Vooruit, 3-3-'77.
Hoboken, C. van, ‘Haagse Comedie oogst veel bijval met “De Bruiloft”’, Trouw, 29-4-'68.
Hoore, Cees van, ‘Literaire dikdoenerij van Canetti’ (n.a.v. ‘Het geheime hart’), Leidsch Dagblad, 28-4-'88.
Huisman, Jaap, ‘Honderd mensen worstelen bijna dagelijks met toneelstuk Canetti’ (i.c. ‘De getermineerden’), De Volkskrant, 26-1-'83.
Kelk, C.J., ‘Stemmen van Marrakesch’, De Groene Amsterdammer, 19-9-'70.
Kelk, C.J., ‘Alleen het werk hield hem staande’, De Groene Amsterdammer, 11-3-'72. (bespr. ‘Het andere proces’).
Keyser F. de, ‘Mensen in ondersoorten’, Het Laatste Nieuws, 5-10-'75. (bespr. ‘Oorgetuige’).
Keijsper, Frans, ‘Massa en macht of de barbarij der mensheid. Essay van Canetti thans vertaald’, Haarlems Dagblad, 14-1-'77.
Koerse, Willem, ‘Bevel ontmaskerd als grootste gevaar voor samenleving’, Wonen-TA/BK, nr. 20, 1977, p.27-28.
Koning, Michel de, ‘“Het geweten in woorden”. Bloemlezing uit essays van Elias Canetti’, Brabants Nieuwsblad, 22-2-'85.
Kruispunt (Adam in lezerspak), ‘Het perpetuum mobile van Canetti’ (n.a.v. ‘Het geheime hart’, gelardeerd met bespreking van andere boeken), jrg. 30, mrt. 1989, p.52-60.

Lamberechts, Luc, 'Elias Canetti: literatuur als overlevingstherapie', Snoecks 83, Oisterwijk, 1983, pp.112-117. (Hierin op pag. 114 de onjuiste mededeling: 'Bovendien werd op het einde van 1981 in Nederland een Canetti-genootschap opgericht dat geregeld de uitgave van Canetti-Cahiers zal verzorgen.')
Lange, Daniël de, 'Première Haagse Comedie. Opvoering "Bruiloft" van hoog gehalte', De Volkskrant, 29-4-'68.
Leeuwarder Courant, 'Vertaalde toneelstukken van Elias Canetti en Witold Gombrowicz.', 14-1-'75.
Ley, Gerd de, 'Met een aforistische bril. Elias Canetti.' (bespr. 'Wat de mens betreft'), Spectator, 12-3-'77.
Literama, 'Elias Canetti: "Massa & Macht". Een sociaal-psychologische studie', NCRV radio, 2-5-'77.
Literama, 'Het Canettiprojekt Enschede. Een theaterproduktie van Apostolos Panagopoulos', NCRV-radio, 6-4-'83.

Maandag, Ben, ‘De fakkel in het oor - 1921-1931’ toont Canetti als zeer scherp waarnemer’, Het Vrije Volk, 3-9-'83.
Magris, Claudio, ‘Canetti's huis’, in: ‘Donau. Een ontdekkingsreis door de beschaving van Midden-Europa en de crisis van onze tijd’, Amsterdam, 1988, pp. 357-360 (Vertaling: Anton Haakman).
Marissing, Lidy van, ‘Dood, macht en massa in romans van Canetti. Auteur van “Het Martyrium” even in Nederland’, De Volkskrant, 14-10-'70.
Moor, Piet de, ‘Canetti gefascineerd door het kleine en machteloze. “Het geweten in woorden” van Elias Canetti is in het Nederlands verschenen’, Hervormd Nederland, jrg. 41, nr. 12, 23-3-'85, p.30-31.
(*Moor*, Piet de, ‘Geel is de kleur van de wanhoop. De tedere en bitse verhalen van Veza Canetti’ (n.a.v. ‘Die Gelbe Strasze’), Vrij Nederland, Boekenbijlage, 23-6-'90.)
Mooy, Martin, ‘Schrijver in zijn jeugd gevormd. Vijftigste deel in reeks Privé-Domein: “De behouden tong”, memoires van Elias Canetti’, Het Parool, 15-4-'78.
Mooy, Martin, ‘Canetti: Omzien in verwondering’, Het Parool, 17-10-'81.
Muller, André, ‘“Er zijn honderden dingen die me tot wanhoop drijven omdat ik ze niet begrijp of er niets van weet.” Elias Canetti vijfenzeventig jaar - een gesprek’, bijl. Vrij Nederland, 9-8-'80, pp.4-7.
Mijn, Aad van der, ‘Altijd die voldoening over de dood van anderen. Elias Canetti ziet veel slechts in de mens, maar ook reden tot hoop’ (interview), Het Parool, 5-5-'67.
Nuis, Aad, ‘Een onophoudelijke stroom portretten. Boeken: Elias Canetti’ (bespr. ‘De fakkel in het oor’ en ‘De behouden tong’), Haagse Post, nr. 33, 17-8-'80, pp.56-57.
Nuis, Aad, ‘De karikatuurtechniek van Elias Canetti’, (bespr. ‘Augenspiel’), De Volkskrant, 22-3-'85.
Oudejans, Frans, ‘“Massa & Macht” imponerend’, De Journalist, 1-9-'77.
Panhuysen, Jos, ‘Canetti over Kafka. Zelfbekentenissen in brieven’, Het Binnenhof, 12-1-'74.
Personeelsbeleid, ‘Elias Canetti als hulp voor de vertwijfelde personeelwerker’ (n.a.v. ‘Oorgetuige’), 17, 1981, nr. 11.
PZC (Prov. Zeeuwse Courant), ‘De tien en de negentig procent. Over het vertalen van Canetti’, 26-3-'77. (de K.)
Raine, Craig, ‘Canetti als warhoofd’, Nieuw Wereld Tijdschrift, jrg. 3, nr. 1, mrt. 1986, p.5-7 (vertaling: Pien van Leeuwen).
Rouleaux, Wil, ‘Essays voor de eeuwigheid. Canetti's psychologische ordening van feiten’ (bespr. ‘Geweten in woorden’), Boekenbijl. Vrij Nederland, 16-2-'85.
Ruitenbeek, Sabine, ‘Canetti, conservator van het verleden. Derde deel autobiografie uitgekomen’, Trouw, 4-4-'85.
Ruitenbeek, Sabine, ‘“Maar ik vervloek de dood”. Elias Canetti's aantekeningen 1973 tot 1985’, Trouw, 9-6-'88 (n.b.: krant is abusievelijk gedateerd op 18 juni)
Schmidt, Michiel, ‘“Ik zou ouder dan 300 jaar willen worden”. Elias Canetti in Nederland’, (interview), De Telegraaf, 16-10-'70.
Siegel, Klaus, ‘Elias Canetti, profeet’ (over zijn ‘Dramen’), Litterair Paspoort, 19e jrg. nr. 181, dec. '64, p.225.

Simons, Wim J., ‘Elias Canetti: diepe eerbied voor mens. Nobelprijs letterkunde voor groot schrijver’, Utrechts Nieuwsbl./NZC, 16-10-'81.
Simons, Wim J., ‘Essays Elias Canetti indrukwekkend’, Utrechts Nieuwsblad, 20-3-'85.
Sitniakowsky, I(wan), ‘Elias Canetti: moralist, schrijver, filosoof en socioloog van de massa. Nederlandse vertaling van “Die Blendung”’, (interview), Algemeen Handelsblad, 27-4-'67.
S(itniakowsky), I(wan), ‘Kafka's verlovingen haarscherp ontleed’, De Telegraaf, 18-12-'71.
Smedt, Erik de, ‘Elias Canetti, oorgetuige van de verblinding’, Maandblad ‘Streven’, jrg. 32, febr. 1979, p.392-401.
Soetaert, Ronald, ‘“De behouden tong” van Elias Canetti’, Vooruit, 14-9-'78.
Sontag, Susan, ‘De hartstocht van het weten’, in: ‘In het teken van Saturnus’, Weesp, 1984, p.235-267 (vertaling: David Brisk).

Spierdijk, Jan, ‘Geladen “Bruiloft” bij de Haagsche Comedie’, De Telegraaf, 30-4-'68.
Spierdijk, Jan, ‘Aspecten’, Avro-radio, 30-3-'78, bespr. ‘De behouden tong’.
Spoor, André, ‘Elias Canetti: Ik ben ontstaan uit de zinnen van mijn moeder’, (recensie ‘De behouden tong’), NRC-Hbl., 20-10-'78, p.25/6.
Spoor, Corine, ‘De geheimtaal van Elias Canetti’, De Tijd, 31-5-'85, p.82-83.
Starink, Laura, ‘Autobiografie van Canetti’, (‘De fakkel in het oor’ recensie), NRC-Hbl., 9-4-'82.
Stem, de, bespreking ‘Oorgetuige’, 16-8-'75.
Sternsdorff, Hans, ‘De dood als doodsvijand. Schrijver Elias Canetti levenslang in gevecht’ (n.a.v.: ‘Het geheime hart’), De Gelderlander, 11-6-'88.
Telegraaf, De, ‘“Die Blendung” van E. Canetti. Een belangrijk boek met eigenaardige kwaliteiten en gebreken’, 12-4-'36.
Teunisse, S.J., ‘Genadeloos waarnemer van een barbaarse wereld’, Dagblad voor de Zaanstreek, 10-11-'75.
Tromp, Bart, ‘Soep en vla bij Canetti’, (bespr. ‘Die gespaltene Zukunft’), bijlage Vrij Nederland, 18-11-'72.
Ummelen, Bert, ‘De dodende werking van de macht’, Eindhovens Dagblad, 15-3-'77.
Verbeeck, Ludo, ‘Canetti's onderstroom. Werk gegroeid uit symbiose’, Standaard der letteren, nr. 1721, 4-5-'85.
Verstappen, Jan, ‘Laatste premiere van Haagse Comedie. “Bruiloft” van Canetti heeft grote kracht’, Het Binnenhof, Den Haag, 29-4-'68.
Visscher, Jacques de, ‘Elias Canetti over de invloed van de massa’, Diplomatie, juni '78, pp. 623-626.
Visscher, Jacques de, ‘Superieure memoires’ (bespr. ‘De behouden tong’), Diplomatie, juni '78, pp.626-7.
Visscher, Jacques de, ‘Praktijk van de filosofie en van de geschiedenis’ (n.a.v. ‘Ogenspel’), De Uil van Minerva, 3/1987, p.173-175.
V(ogelaar), J.F., ‘Ogenspel’, De Groene Amsterdammer, 5-11-'86.
Walvis, Jaap, ‘Is Kien eigenlijk wel een martelaar? Canetti's “Het Martyrium” eindelijk vertaald’, Vrij Nederland, 29-4-'67.
Warren, Hans, ‘Ego-documenten. Canetti, Greene, Miller en Pavese’, Prov. Zeeuwse Courant, 8-5-'82.
IJssel de Schepper-Becker, J.M., ‘Elias Canetti. Die Blendung’, NRC, 19-3-'36.
Zwier, Gerrit Jan, ‘Canetti’ (bespr. ‘Martyrium’), De Volkskrant, 28-6-'80.
Zwier, Gerrit Jan, ‘Luisteren is de belangrijkste dimensie van de wereld. Nieuw licht op Canetti’ (bespr. ‘De fakkel in het oor’), Hervormd Nederland, 17-4-'82.

Peter Swart
Oud en nieuw
Maj Sjöwall & Tomas Ross: De vrouw die op Greta Garbo leek

Maj Sjöwall en Tomas Ross horen niet thuis in de categorie ‘bien étonné de se trouver ensemble’, want zij kennen elkaar al enige jaren. De eerste kennismaking was ter gelegenheid van een interview in Kopenhagen, dat Ross in het voorjaar van 1985 met Sjöwall maakte voor Vrij Nederland. Ze begrepen elkaar snel op hoofdpunten, er was affiniteit met het genre en naast wederzijds respekt bleek er ook een gedeeld gevoel voor de betrekkelijkheid der dingen te bestaan. Reeds het jaar daarop ontstond er een vorm van samenwerking: Sjöwall verbond samen met Ross haar naam aan de serie ‘vijfsterren-thrillers’ bij uitgeverij Het Spectrum. In deze kwaliteits-serie, die is opgebouwd uit een mixture van vertaalde thrillers en oorspronkelijk Nederlandstalig werk, zaten tot nu toe al wel een paar titels van Ross, zoals *Schaduwen uit Ghetsémané, De Strijders van de Regenboog, Beta* en *Donor*, maar nog geen bijdrage van Sjöwall. Het was een jaar of drie terug de bedoeling dat er bij het verschijnen van het vijfentwintigste deel uit de vijfsterren-serie, het onvolprezen *JIG* van Campbell Armstrong, een door beide fonds-selecteurs geschreven boekje gratis voor niks zou worden aangeboden, maar hoewel er reeds een titel en een verhaal klaarlagen heeft dat nooit zo mogen zijn. In plaats van *De man die tweemaal verdronk* is nu verschenen *De Vrouw die op Greta Garbo leek* en men mag het in de winkel gewoon afrekenen. De proloog van *De Vrouw die op Greta Garbo leek* ademt even de unieke sfeer van het klassiek geworden Sjöwall & Wahlöö-oeuvre: moeilijk te pakken, maar het heeft iets te maken met de drukke inspanningen die onmachtige individuen zich getroosten om iets van hun bestaan te maken in een ongenaakbare maatschappij, die zich niets van hen aantrekt. Deze thematiek wordt vervolgens benaderd met krachtig relativeringsvermogen, maar ook met humor, warmte en een zeker mededogen. Ongetwijfeld is dit uitgangspunt één van de redenen waarom er tientallen miljoenen Sjöwall en Wahlöö-titels zijn verkocht over de hele wereld aan een herkennend lezerspubliek.

Een jonge vrouw, jawel, meteen die uit de titel, maakt haar opwachting bij de Nederlandse staatssecretaris van Buitenlandse Zaken Rüter in het Grand Hotel in

Stockholm. Ogenschijnlijk voor een interview, maar al snel blijkt waar het in werkelijkheid om begonnen is: de politicus heeft een nogal wilde nacht achter de rug en hiervan zijn een paar aardige, goedgelijkende plaatjes gemaakt. In ruil voor drie miljoen kronen in gebruikte bankbiljetten is de pseudo-Garbo bereid het hele zaakje in de doofpot te stoppen. Zij ontkomt moeiteloos aan de geschrokken politicus.

Op een ander spoor opereert de Nederlandse zakenman Ab Kroonen. Hij is in Frankfurt voor de bekende autobeurs en neemt na een slopende werkdag 's avonds laat nog even een afzakkertje op zijn hotelkamer. De TV biedt nog een *late-show* en op een ander kanaal wat porno. Kroonen kijkt werktuiglijk toe, maar consumptie slaat om in ontzetting als hij in één van de actrices zijn dochter Christine meent te herkennen. Met de slagvaardigheid van een succesvol manager maakt hij zich vrij van verplichtingen en vertrekt vliegensvlug naar Stockholm, waar Christine's laatste ansicht vandaan kwam. Tevens is daar de filmstudio van Ole Bendix gevestigd, producent van de in Frankfurt bekeken pornofilm.

Kroonen in zijn eentje tegen heel Stockholm, dat zou niet eerlijk zijn, en bovendien is zo'n zoektocht tot mislukken gedoemd - als de geloofwaardigheid tenminste geen geweld wordt aangedaan. Gelukkig is daar dan ook

Peter Hill, maatschappij-kritisch journalist met een vrije opdracht, die toevallig net door oudrechercheur Otto Blom op het spoor is gezet van een vreemdsoortig politieonderzoek.

De Säpo, de notoire Zweedse veiligheidspolitie, heeft enige tijd geleden opdracht gegeven een vrouw te schaduwen die eveneens leek op Greta Garbo. Blom zette twee man in, maar deze faalden jammerlijk en raakten de vrouw in kwestie kwijt. Tot dusver nog niets bijzonders, maar de woede over deze mislukking van Bo Wester, de Säpo-man achter de schaduwopdracht, lijkt niet in een redelijke verhouding te staan tot de ernst van deze gebeurtenissen. Dossiers blijken verdwenen en Minister van Justitie Sven Olsson heeft zich persoonlijk met de gang van zaken bemoeid. Het heeft er kortom alle schijn van dat men bezig is met het toedekken van een schandaaltje.

De lijnen van Kroonen en Hill kruisen elkaar in de flat van Kiki Anderson, de *room-mate* van de spoorloze Christine, en ook Bo Wester blijft niet op de achtergrond. Ondanks diens verdachtmakingen aan het adres van Hill zoeken de journalist en de vader eendrachtig verder en komen terecht bij Christine's vriend-en-filmer Mats Berggren, of liever gezegd bij diens moeder, want Mats is net als zijn vriendin al enige tijd onvindbaar. Als meest dominante herinnering blijft hangen dat de inmiddels overleden vader Berggren in zaken is mislukt door toedoen van drie ‘compagnons’. Het staat moeder Berggren nog helder voor de geest hoe de altijd vrolijke Mats door deze gang van zaken is veranderd in een rancuneuze onbereikbare jongen. Dat soort gevoelens, daar komen brokken van. Een foto van een motorboot, de Galatea, leidt de aktie naar de onafzienbare eilandengroep voor de kust van Stockholm en het boek nadert de ontknoping, die ik hier niet uit de doeken zal doen.

De eerste reakties van de pers op *De Vrouw die op Greta Garbo leek* waren nogal wisselend van toon en dat is begrijpelijk. Enerzijds vullen beide auteurs elkaar goed aan; de plottechniek van Ross en de onnavolgbare psychologische sfeertekeningen van Sjöwall gaan goed samen. Karakters komen in sommige gevallen duidelijk tot leven, en er wordt hier en daar gewonnen aan diepgang. Maar aan de andere kant is het samen schrijven van een boek - sowieso al een ingewikkelde klus - helemaal een moeilijk af te stemmen proces als er twee talen en CCulturen met elkaar moeten worden vervlochten. Zonder te willen stellen dat er in de Nederlandse editie storende continuïteitsfouten zitten - er is goed geëdit - kent deze werkwijze toch ook zijn beperkingen.

Zo zit de plot van het verhaal degelijk in elkaar, maar had deze op onderdelen zorgvuldiger kunnen worden uitgewerkt. Het zijn details, maar als Hill in de slotfase per vliegtuig naar de plek van de ontknoping wordt vervoerd door nota bene de politie zelf ‘omdat ze niet anders konden’, dan heb ik nog wel een suggestie wat ze met hem hadden kunnen doen. Het zou slecht passen in het plotverloop, waarin tenslotte de eindjes aan elkaar geknoopt moeten worden, maar wat is er logischer dan Hill terstond eenzaam op te sluiten op het politieburo, bijvoorbeeld omdat hij vitale informatie heeft achtergehouden?

De hier en daar in publikaties geuite veronderstelling als zou Sjöwall vooral voor karaktertekening en couleur locale hebben gezorgd en Ross voor de plot en het typwerk is overigens zichtbaar onjuist: er zijn hier en daar passages en personages aan te wijzen die duidelijk aan een van beiden toebehoren. Kroonen, met zijn dynamische motivatie, komt overduidelijk uit de Ross-stal, zoals de dromerige,

anti-establishment-gezinde Hill typisch van Sjöwall is. Het is overigens een prachtig contrast om na een koortsachtig enerverende portie-Ross verder te gaan met een contemplatieve journalist die zich bladzijdenlang blijft bekommeren om dagelijkse dingen die niets met een spannend verhaal te maken hebben, zoals in de beste Sjöwall & Wahlöö-traditie.

De motivatie van Ferdy E. in de affaire Gerrit-Jan Heijn lijkt model te hebben gestaan voor de dubbele bodem in de plot; er is in ieder geval sprake van een duidelijke parallel. In beide zaken wordt aan afpersing gedaan om aan geld te komen; het aldus verkregen geld dient vervolgens om onverteerbare misstanden uit het verleden mee recht te zetten. U mag zelf zeggen of dat in *De Vrouw die op Greta Garbo leek* gelukt is.

Tomas Ross & Maj Sjöwall: *De vrouw die op Greta Garbo leek*, Uitgeverij Het Spectrum, 200 blz., *f*24,90.

Johanna Reiss
New York, New York!

‘Bevliegingen hier,’ zeggen we altijd, ‘beginnen in Californië.’ We noemen de mensen daar dan ook luchtkoppen. Of het nou een soort New Age-therapie is waarbij je op je lichaam geroffeld wordt om de stress eruit te slaan, bruine rijst als ontbijt geserveerd op bedjes zeewier, soya brokjes er bovenop, alles doen ze daarginds om fit te blijven. Misschien wel vanwege Hollywood. Ze hebben er zelfs vegetarisch hondevoer...

Niet dat wij in New York niet ons best doen om er verleidelijk een eeuwig jong uit te zien. Wij werken er aan op onze manier: electrisch. Bleek, gebukt onder de zorg of ze nou echt zijn of niet, hollen we langs trottoirs met gewichtjes in de hand. Soms zijn de ‘lopers’ zo oud dat je denkt: mijn God, die valt er zo meteen bij neer en in hoeverre raak ik daar dan bij betrokken? Welgestelde Newyorkers zijn lid van een Health Club waar voor veel geld (een lidmaatschap kost al gauw zo'n 1200 dollar per jaar) onder andere traplopen gesimuleerd wordt, iets wat mijn dochters en ontelbare andere mensen in hun armetierige gebouwen gewoon doen.

Sommige restaurants, *the trendy ones*, hebben zelfs aardappelschillen op het menu staan. Soms serveren ze die uitgeholde knapperige bootjes met een allerdunst voerinkje gesmolten kaas - magere. Dagelijks proppen we, alsof er een voedingsterrorist met een zweep bij staat, broccoli in onze mond. Als we president Bush waren, deden we daar niet aan mee. Die moest vroeger altijd broccoli van z'n moeder, zei hij op de televisie, en nou vindt-ie dat-ie zelf mag zeggen wat er in gaat.

Met of zonder leesbril lopen we de supermarkt door. Liever zonder bril natuurlijk, want het plaatst je zo gauw boven de veertig, ‘de heuvel over’. Nauwkeurig bestuderen we wat er nog meer in dat pakje of blik zit, behalve waar het om gaat. Kijk eens, hoeveel natrium wel. Nee hoor, dat vreet de winkelier zelf maar. Vetarm, ja, dat nemen we.

Is karnemelk ook goed? De zuivelindustrie zegt toch van wel? Uit een onafhankelijke studie is toch gebleken hoe jong, fit en wat al niet het ons maakt? Dan maar zes pakken mee naar huis. Je weet hoe het is: als je er iedereen over hoort, kun je dat spul voorlopig nergens meer vinden.

Geen kippepootjes meer, daar zit blijkbaar te veel cholesterol in. Hoe dat komt weten we ook niet. Lopen die kippen op cholesterol? Beter maar niet aan onze eigen benen denken... Zemelen, vooral veel zemelen. Dag en nacht, als het even kan, dan leef je makkelijk een jaar of wat langer. Hier, het staat op de havermoutverpakking. Nou raken we even in de war. Zat dat er altijd al in of bedoelen ze dat het er bijgevoegd is?

Als we een poos daarna horen dat 't allemaal toch niet zo was, dat je nog mag boffen dat je niet gestorven bent aan wat een minuut voor het nieuws nog zo goed voor je was, ‘hoe meer hoe beter’, staan we wat onzeker voor de ijskast. Zou zo'n lekker eitje, inclusief dooier

(wat een griezelige naam evengoed), dan toch goed voor je zijn?

Zo rond Kerst en Nieuw is het moeilijk niet aan eten te denken. Gans, slagroomtaart, metersdik stuk kaas, volvet, voor bij de borrel. Ham... gereduceerd vet, stond er pas nog in de krant... ‘Nieuw licht op varkensvlees’, een hele pagina vol...

Japanse biefstuk, dat is het helemaal, zeggen de heel erg rijke Newyorkers. Een hapje van die speciale koeien die in het verre Kobe in hun hokjes stonden, gemasseerd werden met het oog op malsheid en die zelfs bier te drinken kregen... Honderd dollar, zo'n biefstukje van een goed half pond... 't Is 't waard, zeggen ze, het vlees smelt in je mond als suiker...

Wil ik ook, die suiker. Op Oudejaarsavond strooi ik hem roekeloos op m'n oliebol, pardon, oliebollen. Ik eet ze maar vlug, want ik las ergens eens dat, hoe vlugger alles naar binnen gaat, hoe minder kwaad het doet. En nadat ik ze verslonden heb, inclusief de druppeltjes olie op het bord, blijf ik er lekker bij zitten.

Johanna Reiss woont en schrijft in New York.

[Nummer 183]

Arthur Japin
‘Men moet altijd beschikbaar zijn’
Herinneringen aan Alberto Moravia

> *In mei 1990 kwam Alberto Moravia bij Arthur Japin op bezoek. Tijdens de maaltijd spraken zij over boeken, over Picasso, over seksualiteit en over asperges in het Europese Parlement.*

Amper heeft hij het Amsterdamse trappenhuis beklommen en ons hijgend met zijn hese stem begroet, of de oude man sleept zich door de lange kamer naar het raam. Daar steunt hij geruime tijd op de vensterbank, uitkijkend over het water.

‘Waarom zijn al die grachten toch in Amsterdam? Waarom hebben ze niet alles dichtgegooid toen ze gingen bouwen? Ik herken deze gracht. Hier vlakbij logeerde ik met mijn broer. In 1934. We kwamen allebei om een liefde te vergeten. Ik weet er niets meer van, niet van het verdriet en niet van de stad. Ik denk nooit aan vroeger. Alleen herinner ik me een enorm ontbijt. Meer dan dat hapje dat ik nu in mijn hotel krijg. En toen was er ook al een grote Van Gogh-tentoonstelling. Geef mij die stoel maar.’

Alberto Moravia is 82 als hij in mei 1990 bij me op bezoek komt. Hij neemt een hoge stoel, gooit zijn door de t.b.c. onbuigbaar geworden been met een zwaai onder zich en zet zijn stok in de hoek. Hij is moe na dagen van veel drukte rond de vertaling van zijn laatste roman en een nieuw kort verhaal. Bij de herinnering aan het signeren bij Athenaeum bijt hij nors en narrig:

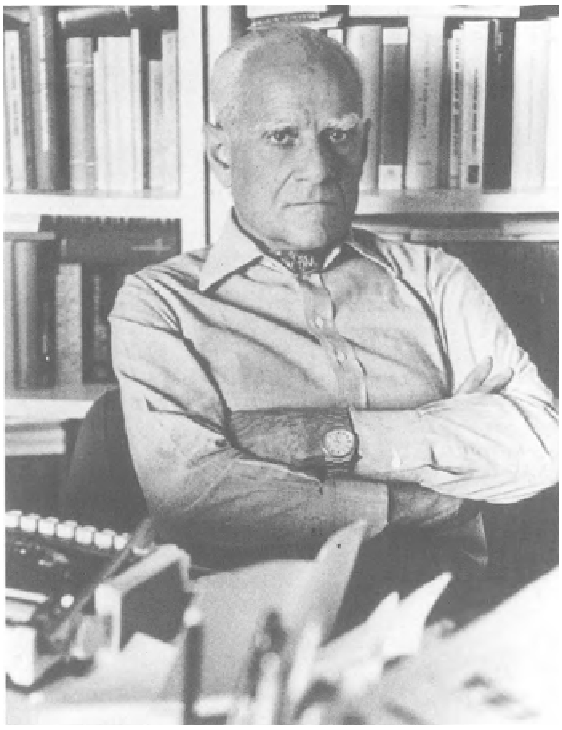
> ‘*Picasso vond ik maar een raar klein mannetje. Megalomaan, terwijl ik helemaal naar hem over moest buigen om hem te verstaan*’

‘Komt er zo'n stomme koe naar me toe met een hele stapel boeken. Ik zeg “Ik ben oud. Ik signeer er maar één.” Legt ze de rest terug! Ik heb er gewoon een paar krassen in gezet. Meer niet.’ Hij steunt zijn elleboog op de leuning, zijn kin in zijn hand, die het oude vlees in een karakteristieke, scheve grijns duwt.

Een groot televie-interview die middag in het Rijksmuseum heeft veel van zijn krachten gevergd, maar zijn ogen leven als altijd, zoekend, ongedurig. Eén vraag houdt hem al de hele dag bezig: ‘Wie is toch dat meisje op de Nachtwacht? Die hoort om dat uur in bed te liggen! Wat doet ze daar? Da's toch bespottelijk. Weet niemand dat?’

Als we een campari soda en veel geblader later het antwoord gevonden hebben, heeft hij al besloten een artikel aan haar te zullen wijden. We mijmeren door over de schilderkunst, die Alberto het kind van de natuur noemt, de rationalisatie van de irrationele vormen. Af en toe blijft zijn blik vanonder enorme witte wenkbrauwen uitdagend op je rusten, in de hoop na een boute uitspraak een reactie uit te lokken: ‘Picasso vond ik maar een raar klein

mannetje. Megalomaan, terwijl ik helemaal naar hem over moest buigen om hem te verstaan. Wat hij in de jaren dertig maakte daar hou ik wel van, zijn latere werk niet. En zijn tekeningen zijn mooi. Maar hij is een schilder geïnspireerd door de schilderkunst, niet door het leven. Een maniërist. En wat wàs hij eigenaardig klein! Wat gebeurt er eigenlijk in de Nederlandse kunst?'



Alberto Moravia

Hij veert weer overeind en schuift langs onze muren. Aan Corneille gaat hij voorbij, blijft even staan bij een steendruk van Armando, gefascineerd door toevallige patronen in het zwarte vaandel. Vervolgens staat hij lange tijd voor één van Gerti Bierenbroodspot's laatste schilderingen uit Petra. Ieder detail wordt opgenomen. Hij gromt tevreden, volgt de herkenbare vormen met een vinger tot waar ze uitvloeien en roze en brons over het papier weglopen. 'Erg goed. Hoe heet ze?' Zijn moeheid lijkt verdwenen. Alles aan de schildering wordt opnieuw bstudeerd voor hij aan tafel gaat. Ik zeg luid en duidelijk: 'Bierenbroodspot!'

'Mijn ogen zijn prima. Mijn oren al niet meer sinds 1955. Verkeerde penicilline! Ik ben de hoge tonen kwijt. Elsa (Morante, zijn eerste vrouw, A.J.) had geen goeie ogen, maar uitzonderlijke oren. Vaak zaten we te eten en dan was ze helemaal weg. Dan zei ik: "Wat zit je nóu toch weer te doen?" en dan luisterde ze een gesprek af helemaal aan de andere kant van het restaurant!'

'Wat een volmaakt koppel,' opper ik, 'elkaars oren en ogen.'

'Hm, nou ja, volmaakt koppel... je zou ook kunnen zeggen: én doof én blind.' Hij eet weinig, maar proeft iedere hap lang en nadrukkelijk.

'Het is jammer, ik hield wel van muziek. Het meest van Bach, Das Wohltemperierte Klavier, maar ook Ravel, Debussy, Stravinski. Nee, zelf heb ik nooit leren spelen, omdat ik natuurlijk al jong in het sanatorium lag en niks kon. Niks! Nee, ik ben van het begin af aan een schrijver geweest. Ik was voortdurend helemaal alleen. Literatuur is het enige waarin ik altijd geloofd heb, zoals een ander in God. De enige lijn die

ik kan ontdekken. Het enige dat ik serieus neem. Wat niet wil zeggen dat me niet voor al het andere interesseer. Zoals voor de schilderkunst, voor alles wat mooi is. Misschien is schoonheid wel de belangrijkste drijfveer voor het leven. Ja, in al zijn vormen, ook klein en onopvallend, zelfs vermomd als lelijkheid, ja, ik denk het eigenlijk wel.' Onvermoeibaar blijft hij aan het woord, enthousiast en feilloos de beste nuance kiezend in 't Frans, Engels of Italiaans.

'Het vervelende is dat een mens nooit de schoonheid in zijn eigen werk herkent. Het is me zelfs maar één keer overkomen dat ik wist dat een boek af was: mijn eerste, *Gli indifferenti*. Maar daar was ook duidelijker dan ooit wat ik kwijt wilde: melancholie en woede. Daar had ik drie jaar aan gewerkt. Er kon niks meer bij of af. Dat wist ik zeker. Sindsdien ben ik nooit meer tevreden geweest.'

Verveling

In *Vita di Moravia*, zijn autobiografische gesprekken, vertelt hij naar aanleding van ditzelfde onderwerp vol gezag over dat ‘gekke kleine ventje’, Picasso, die in een documentaire een stier schildert: vanuit het niets steeds mooier, tot op het punt waar hij hem té mooi wil maken en het kunstwerk vernielt. Het is makkelijk te zien waar hij had moeten stoppen, concludeert Alberto, maar hij kon het op dat moment onmogelijk weten. ‘Waarschijnlijk bestaat het geheim van geslaagde literatuur hierin, dat je haar aan de tijd overlaat, imperfect.’

Zijn eerste roman is geboren uit verveling. ‘Ik ben altijd alleen geweest als kind, eigenlijk binnen het gezin al, want ik was abnormaal verlegen. Ziekelijk. Maar toen ik naar het sanatorium moest, zag ik helemaal niemand meer. “Solo col sole”. Dat heeft me een grote voorsprong gegeven. Ik verdeed mijn tijd niet met plichtplegingen. Ik verveelde me natuurlijk suf. Als je overal buiten staat, kom je vanzelf ook buiten jezelf te staan. Dat heb ik gehouden. Ik kijk naar mezelf. Altijd. Dat is mijn verveling en tegelijk mijn grote inspiratie. Soms ging iets me zo bevreemden, zo vervelen, dat ik wegen ging zoeken om het te veranderen.’

In *La Noia* verwoordde hij het zo:

> Voor mij is verveling niet het tegengestelde van vermaak; ze lijken zelfs in zoverre op elkaar dat ook de verveling verstrooiing en vergetelheid opwekt, van een bepaalde soort. De verveling is voor mij een soort tekort aan of tekortkoming van de realiteit. Ze wordt in mij teweeggebracht door het gevoel van absurditeit van de werkelijkheid, die tekort schiet omdat ze mij niet overtuigt van haar bestaan.

‘Het is dus niet zo,’ gaat hij aan tafel verder, ‘dat de verveling me per se verveelt. Het zet me er alleen toe aan alles te blijven onderzoeken.’

Reizen

Reizen is één van de manieren waarop hij greep op de werkelijkheid probeert te krijgen. Via onze gezamenlijke interesse voor reisverhalen komt het gesprek op Afrika, zijn grote liefde. Hij trekt ieder detail uit me over mijn recente, onfortuinlijke verblijf in Ghana, waar ik ontvoerd werd en gevangen, ontsnapt ben, achtervolgd en afgeperst. Hij slaat op de tafel van plezier. Hij is wel oprecht bezorgd, maar de herkenning brengt hem in vrolijke extase.

‘In Afrika word ik constant beroofd. Maar het blijft mijn favoriete plek. Ghana heb ik op dezelfde manier leren kennen. Accra was ook voor mij en Dacia (Maraini, zijn tweede vrouw, A.J.) onze eerste kennismaking met Donker Afrika. Sindsdien zijn we er elk jaar terug geweest. Dacia maakte er een film over de vissersvrouwen. Wat zijn we daar ook beroofd! En iedere beambte die je om hulp vroeg probeerde er op de meest brutale manier geld uit te slaan, gewetenloos. Precies als bij jou. Dat is corruptie op zijn griezeligst.

Op een keer reisden we met Callas door Senegal, Dacia, Pasolini en ik, en we raakten een miljoen per dag kwijt.' Hij schuift zijn stoel achteruit en somt glunderend op: 'Eerst een bandrecorder, 4 miljoen lire, toen een miljoen uit de hotelkamer, toen koffers, biljetten, alles waren we kwijt: 14 miljoen in 14 dagen. Ik dacht dat Maria gek zou worden. Nee, Afrika was niks voor haar.'

Hij buigt zich naar me toe en klinkt zwaarwichtig: 'Maar jij moet je niet laten afschrikken, hoor. Reizen is zo verschrikkelijk belangrijk! Het maakt je vrij, open. In Tanzania zijn Pasolini en ik bijna gelynched, zogenaamd vanwege spionage. Maar dan moet je proberen te begrijpen dat de Afrikanen door Europees toedoen vaak zijn vervallen van hun oude onschuld in wantrouwen en vijandigheid. Het gevaar van dat continent zit 'm niet in de dieren of ziektes, maar in de politiek. De enige manier om de wereld, waar dan ook, werkelijk op die manier te leren begrijpen, in haar kleinste en haar grotere verbanden, is door haar te bezoeken. Dan neemt het begrip je angst weg. Alleen zó kan je je een oordeel vormen dat ergens op slaat. Al het andere is onzin... Asperges!' Zijn aandacht geldt ineens alleen de witte staken op zijn bord.

'Heerlijk. Van het Europese parlement (waarin hij Italië vertegenwoordigde, A.J.) herinner ik

vooral de asperges!' Hij trekt zijn bossen wenkbrauw uitdagend omhoog, in de hoop te shockeren. 'Er werden hele weekenden georganiseerd. We gingen met bussen, met taxi's, met limousines, met alles wat maar beschikbaar was een eind buiten Straatsburg. En maar asperges eten op kosten van Europa. Hele bacchanalen! Niks politiek. Prachtige instelling, dat Euro-Parlement.' Alberto giechelt ondeugend en laat de asperges naar binnen glijden.

> '*...ach, het publiek is dom. Toneelpubliek is nog erger dan filmpubliek. De mensen die mijn boeken lezen natuurlijk ook, maar daar hoef ik niet tussen te zitten en hun lange, lege, onbegrijpende gezichten te zien*'

Toneel

Maar jongen toch, het toneel is een stervende kunst,' zegt hij even later, bezorgd over mijn bezigheden en pulkend aan een rauwe vis. 'Die taak is overgenomen door de film. Als jij door wilt gaan met het schrijven van drama moet je je op het scenario concentreren. Hoewel, ook een scenarioschrijver is maar een soort voedster. Als het kind groot is hoort het weer toe aan zijn moeder, de regisseur.

Ik heb zelf 12 toneelstukken geschreven. Toen ik jong was wilde ik ook vooral toneelschrijver worden. Je weet toch dat Joyce vindt dat toneel de hoogste vorm van kunst is? Dan volgt de roman, daarna heel lang niets en dan pas de poëzie. Dat is ook zo. Toneel is de meest objectieve vorm van literatuur. Totaal objectief. De schrijver hoeft zichzelf er niet in terug te vinden als hij dat niet wil. Maar ik was nooit erg succesvol. Nu ja, een enkele keer. Ik heb een tragedie geschreven over Beatrice Cenci en een paar komedies, eentje heeft nog lang in Parijs gespeeld, hoe heette die toch ook weer...?

Maar ach, het publiek is dom. Toneelpubliek is nog erger dan filmpubliek. De mensen die mijn boeken lezen natuurlijk ook, maar daar hoef ik niet tussen te zitten en hun lange, lege, onbegrijpende gezichten te zien.

Ik bouw mijn romans nog altijd als drama's: vijf actes, vier of vijf karakters, eenheid van tijd en plaats, weinig analyses, veel actie. Nee, wat dat betreft, schrijf jij maar gewoon wat je schrijven wil, maar doe dat altijd voor niks of niemand dan jezelf. En als het toneel sterft, zoals gebeuren gaat nu de theaters hun functie hebben verloren als tempels waar de vragen van het leven aan de orde gesteld worden en nu ze, net zoals de opera's in de vorige eeuw, voornamelijk sociale ontmoetingsplaatsen zijn geworden, kun je je vaardigheid op een andere manier aanwenden. Heb je vaste schrijftijden? Heel goed! Ik heb verder geen enkele vaste gewoonte, maar die paar uur vlak nadat ik opsta, schrijf ik. Ook hier in Amsterdam, op mijn hotelkamer. En vóór het ontbijt. Dan ben je het gevoeligst. Dan staat je onderbewustzijn nog op een kier. Ik krijg dan een abnormale gevoeligheid, iets absurds, altijd gehad. Het is een soort verlichting, een verschijning. Iedere kunstenaar heeft een godje. Helaas, ik ben erg gesteld op de rede, maar daar heb je met schrijven niets aan. Ik schrijf alleen vanuit een geestelijke leegte, een intellectueel hiaat, een intuïtie. Ik maak nooit een plan, weet nooit waar een verhaal zal eindigen. Het wordt me ingegeven.'

In zijn autobiografische gesprekken vult hij zijn

verhaal zo aan dat de ratio toch ook een rol krijgt toebedeeld: ‘De verlichting is dit: een rationele handeling met een duizelingwekkende snelheid. Als je een ventilator in huis hebt, en hem aanzet, dan zie je op een gegeven moment niet langer de bladen, maar je ziet iets dat op een nevel lijkt. Nou, zo is de verlichting in werkelijkheid een fantastische acceleratie van de rede.

Ik geef veruit de voorkeur aan het godje, dat op de schouder zit en de schrijver influistert. Maar,’ waarschuwt Alberto, ‘dan moet je dat monstertje niet voeren, want na het ontbijt is hij snel verdwenen of houdt hij zijn mond. Anders dan ik.’

Seksualiteit

Peren-ijs geeft een impuls tot onverwachte verrukking en leidt tot culinaire onthullingen. ‘Ik heb een machine in mijn huis in Sabaudia, fantastisch! Je kan er ijs in maken van vanalles, maar meestal doe ik het met coca-cola. Het smaakt naar niks, maar het is het makkelijkste. Kom maar langs, dan zal ik het voor je maken. Ik waarschuw je. Ik kan wel koken, maar het is niet lekker. Niet als je voor jezelf kookt. Soms doe ik het om te overleven.’ Hij neemt koffie, maar: ‘Nee, ik hoef geen bon-bon en ook geen Amaretto.’

‘Maar men moet beschikbaar zijn, Alberto.’

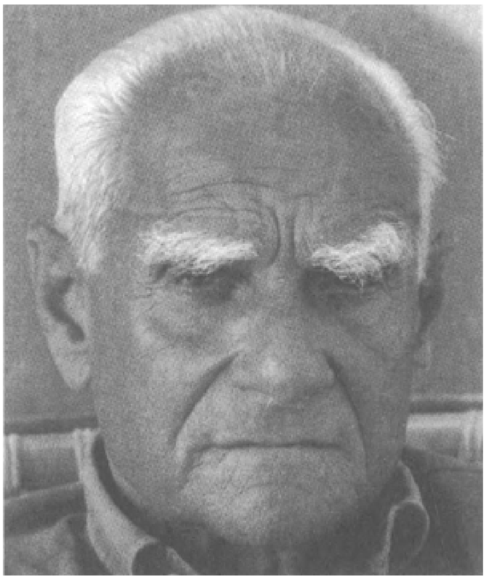
‘Beschikbaar om alles te proberen, dat is waar.’

‘Zoals de jongeman in je nieuwste boek’.

‘Is die beschikbaar dan? Oh, die man, ja, ja inderdaad, zo is het, men moet altijd beschikbaar zijn.’ En hij probeert resoluut een bonbon.

Laat op de avond komt, onvermijdelijk, het gesprek op de seksualiteit, die zo alom aanwezig is in zijn boeken. Eerder op de dag heeft hij in het interview gezegd dat hij bij het schrijven die seksualiteit gebruikt als een sleutel om de deur naar de werkelijkheid te openen, als een bril waardoor hij alles ziet en laat zien. Nu voegt hij daar aan toe: ‘Sex is de eerste stap die de liefde zet. “Houden van” is iets dat daarna pas komt, iets secundairs. Je kan heel goed sex hebben zonder liefde, maar nooit andersom. Tenminste ik niet. De liefde bedrijven is in wezen egocentrisch, liefhebben betekent je identificeren. De eerste stap en de tweede.’

Dan buigt hij zich voorover, kijkt me recht aan en vraagt: ‘Heb jij wel eens iemand getroffen die geslagen wilde worden? Ik wel. Ik vond het maar saai. Ze wilde met een riem er van langs hebben en ik deed het, maar voor mij was het alsof ik mijn knie krabde.’



Toch hebben veel van zijn boeken een sado-masochistisch thema. Is het dan werkelijk niet iets dat hem persoonlijk erg bezig houdt? Hij ontkent. Na een confrontatie met twee passages waarin hij een wreed liefdesspel beschrijft, waaraan beide partners evenveel plezier lijken te beleven, begint hij breed te grijnzen.

'Dit wordt te netelig. De grond wordt me hier te heet onder de voeten.' Hij staat lachend op, vraagt om zijn jas.

'Laten we het zo zeggen. Sex is altijd sadistisch. De penetratie is een sadistische handeling. Altijd. But... a little pain is a joy forever.'

De grote moeite waarmee hij daarop de trap afdaalt, doet me pas zijn leeftijd weer beseffen. Geen ogenblik heeft die halve eeuw verschil tussen ons in gestaan, integendeel.

'Ik heb helemaal geen zin om naar Rome terug te gaan. Ik hou van Amsterdam. Ik ben van de mensen gaan houden. Ik was juist in een depressie toen ik hierheen ging. Die is nu helemaal voorbij. Amsterdam, ja, ik zou hier wel een tijd willen wonen. Ik kom gauw terug.' Hij strompelt weg, slepend met zijn been, steekt zonder om te kijken zijn stok in de lucht en maait er ten afscheid mee in de rondte. Ik roep nog iets. Hij hoort mijn laatste afscheid niet.

> '*Ik geloof alleen dat je moet oppassen. Sterven is er misschien alleen maar een teken van dat je niet goed genoeg hebt opgepast*'

Het boek gesloten

Hij meende het. Herhaaldelijk heeft hij het er in het half jaar dat hem restte over gehad opnieuw naar Amsterdam te komen, voor lange tijd. Het is er niet van gekomen. En ik ben mijn coca-cola ijs ook misgelopen.

Een week na zijn dood arriveer ik in Rome. Op het Campidoglio, waar de dode Moravia een week eerder opgebaard lag voor zijn staatsbegrafenis, maak ik me op voor een paar ontroerende en plechtige gedachten. Maar even herinner ik me niets dan coca-cola ijs, asperges, rauwe vis en bon-bons. Futiliteiten dienen zich bij uitstek aan als je jezelf serieus neemt.

'Huilen', zei Moravia tegen me, 'heeft niets met verdriet te maken. Het is iets fysiologisch, daar ben ik van overtuigd. Ik huil maar een enkele keer, bijna nooit. Maar mensen die huilen denken altijd dat ze iets heel bijzonders doen, iets uitzonderlijks. Daarom moet je ze nooit uitlachen, want ze nemen zichzelf uiterst serieus.'

Dus blader ik maar, vol herinnering, door zijn *Vita di Moravia*, het boek dat hem het laatste jaar zo in beslag nam en waarvan hij op de ochtend van zijn dood het eerste exemplaar in ontvangst zou nemen. Het eindigt met de vraag van zijn interviewer: 'Vind je dat met deze zinnen het boek van je leven uit is?' Hij antwoordde eenvoudig: 'Ja.'

'Hiermee is het boek van de 20-ste eeuwse Italiaanse literatuur gesloten,' was het commentaar van het journaal op RAI uno, dat op de dag van zijn dood haar eerste twaalf minuten aan hem wijdde, belangrijker dan vijf minuutjes Golfcrisis.

Uitkijkend over Rome stel ik me het ondenkbare voor: dat de eeuwige stad hem begon te vervelen. Voor hem kon dat alleen maar betekenen dat er een nieuwe impuls gezocht moest worden, elders, misschien in Amsterdam. Die impuls zou in elk geval niet na de dood liggen. Voor hem hield het leven onherroepelijk op met de laatste adem. 'Ik geloof niet in een hogere macht, niet eens in het lot. Ik geloof alleen dat je moet oppassen. Sterven is er misschien alleen maar een teken van dat je niet goed genoeg hebt opgepast.'

Het is jammer dat ik me daarom nu niet voor kan stellen hoe hij zijn enorme wenkbrauwen optrekt terwijl hij lachend neerkijkt op de rompslomp rond zijn dood, zoals die overal rond me toeneemt: sommige vrienden die hem woedend afvallen nu zijn indrukwekkende erfenis aan hen voorbij gaat, jaloerse collega's die hem zwart maken, de papperazzi die hun pagina's met hem proberen te vullen, de bewogen toespraken, het opgebaard liggen, de stormloop op zijn *Vita*, de hele stad vol met zijn bladderende gezicht op de afscheidsaffisches van de Communistische Partij, waarschijnlijk zelfs de tranen van enkele oprecht geliefden: wat zouden ze hem meesterlijk verveeld hebben.

Manuela Reichart
‘Een volkomen normale geschiedenis’
Op het spoor van Marlen Haushofer - Een reis naar Oostenrijk

> *Twintig jaar geleden stierf Marlen Haushofer. De recente renaissance van haar boeken bracht Manuela Reichart tot een speurtocht naar haar persoon. Ze bezocht Haushofers geboorteplaats, vrienden en bekenden, sprak met haar man. Maar ‘de wand’ bleek niet alleen in Haushofers gelijknamige roman een rol te spelen...*

... op deze manier is het mij ook gelukt, mij een beeld te vormen van de persoonlijkheid van de schrijfster, dat op een frappante manier identiek is met dat van haar heldinnen. Daarbij kan het biografische aspect het literaire belichten en vice versa.[1.]

Een autobiografie is het chronologisch vertelde verhaal van het eigen leven of van een beslissend en meestal niet al te kort gedeelte daarvan. Het doel van de schrijver is, dit leven voor zichzelf en voor tijdgenoten en latere generaties vast te leggen. Een voorwaarde is dat de schrijver een bepaald belang aan het eigen leven hecht. De schrijver van literatuur met autobiografische trekken daarentegen gebruikt aspecten van het eigen leven om daarmee, veelal in combinatie met andere dingen die niet tot het eigen leven behoren, iets te maken dat in de eerste plaats literatuur wil zijn. (...) De voorwaarde dat de schrijver het eigen leven belangrijk vindt, geldt hier dan ook niet.[2.]

Ik schrijf uitsluitend over eigen ervaringen. Alle personages zijn delen van mijzelf, als het ware afgesplitste persoonlijkheden, die ik erg goed ken. Als er eens een figuur verschijnt die mij wezensvreemd is, dan probeer ik daar nooit in door te dringen, maar dan laat ik het bij een beschrijving van het uiterlijk en van het effect dat hij of zij op de omgeving heeft. - Ik ben van mening dat in ruimere zin alles wat een schrijver schrijft, autobiografisch is.[3.]

Ik denk terug aan de kennismaking met Marlen Haushofer. Ik denk terug aan de eerste keer dat ik iets van haar las. De uitgeverij had mij de roman *Die Wand*[4.] toegestuurd: een bruinachtig stofomslag, een paar gegevens over de auteur, een foto, een Oostenrijkse schrijfster uit de jaren vijftig, zestig. Er was niets dat mij bijzonder aantrok, ook niet de verwijzing naar de handeling; ik verwachtte een tamelijk braaf verhaal, en de naam van de schrijfster van wie deze roman opnieuw was uitgegeven, hoorde ik voor het eerst. Ik had het boek meegenomen naar een onbekende stad, daar hield ik mij bezig met een filmactrice uit de jaren vijftig, en misschien was het die ene schakel, die van de tijd, die maakte dat ik op een vrije middag naar de roman greep.

Ik begon dus zonder veel nieuwsgierigheid te lezen. Maar dat veranderde al snel. Met groeiende spanning las ik het verhaal van een ik-figuur wier naam je al die 270 bladzijden lang niet te weten komt, omdat er niemand is die zich tot haar zou kunnen richten. Ik zegde een afspraak af en las het boek nog diezelfde dag uit.

Na het lezen van dit literaire visioen van de eindtijd volgde ik de renaissance van de schrijfster Marlen Haushofer met aandacht. Ik las de andere romans, met wisselend

enthousiasme, vond na *Die Wand* het autobiografische verhaal over haar kindertijd, *Himmel, der nirgendwo endet*[5], het mooist.

Telkens weer kwam ik in de romans en verha-

len van Marlen Haushofer dezelfde stemmingen tegen, maar vooral dezelfde hoofdpersonen, ongelukkige vrouwen, die lijden aan het leven, aan de liefde. De mooiste tijd in het leven van deze vrouwen was hun kindertijd. Als volwassenen nemen ze alleen als waarneemsters aan het leven deel. Het zijn geen mensen van de daad (ook de vrouw in *Die Wand* moet er door schade en schande één leren worden, en dan nog uitsluitend omdat ze alleen is); ze verzetten zich niet tegen het onrecht; ze zijn melancholisch en afhankelijk, niet in staat tot grote gevoelens; ze zien heel goed wat er met hen gebeurt, maar ze kunnen er niet tegen in opstand komen. Ze leven alsof ze zijn omgeven door een wand die hen scheidt van de andere mensen - vooral van de mannen.

Marlen Haushofer

En de mannen: dat zijn mensen van de daad en van het genieten; vrouwen moeten onder hen lijden. Tussen vrouwen en mannen bestaat geen echt contact, hoogstens tussen dochter en vader.

Dat was mijn conclusie na het lezen van al haar beschikbare boeken, en ik stond voor de vraag: wie was deze schrijfster, die zulke ongelukkige vrouwenfiguren had geschapen, eigenlijk? In hoeverre was dit haar eigen leven? Was Marlen Haushofer net zo'n lijdende en verstarde vrouw als ze die in haar boeken heeft geschetst? Waren de ervaringen van haar heldinnen haar eigen ervaringen?

In 1970 is Marlen Haushofer overleden. Veel is vergeten en verzwegen. Ik kon haar niet meer leren kennen, niets meer aan haar vragen. Dus ging ik op weg om het te vragen aan degenen die haar hadden gekend, die met haar hadden geleefd.

Tegenstellingen

Herinneringen aan een schrijfster: Marlen Haushofer, winnares van de Oostenrijkse Staatsprijs voor Literatuur; tijdens haar leven kreeg ze in Duitsland weinig aandacht, al werden haar boeken wel uitgegeven. Pas dertien jaar na haar dood werd ze weer bekend en gelezen. Vooral met *Die Wand* kwam deze renaissance tot stand.

Herinneringen aan een onbekende: in 1920 geboren, in 1970 gestorven. Data en oppervlakkige feiten. Ze was huisvrouw en moeder, echtgenote van een tandarts - en schrijfster. Herinneringen aan een goede bekende:

Marlen Haushofer

1. ‘Je zou het romantisch kunnen zeggen: ze

was een elf, een elfachtig wezen. Ze was ongetwijfeld een buitengewoon en niet algemeen bekend type vrouw. Ze was enerzijds ongelooflijk sympathiek, charmant, vriendelijk, maar anderzijds ook een beetje griezelig. Als ze niet zo knap, zo jong en zo welopgevoed was geweest, had je ook kunnen zeggen: een heks. Maar omdat al haar vriendelijke eigenschappen niet in dat woord zitten, kun je haar alleen maar een elf noemen.'

2. 'Louter op het uiterlijk afgaand zou ik haar typeren als een terughoudend, bescheiden iemand, aan wie je bij een eerste ontmoeting de grote persoonlijkheid die ze toch was, beslist niet kon afzien. Als je langer met haar omging merkte je natuurlijk al gauw wat er allemaal in deze vrouw zat, en dat er veel meer in haar zat dan je aan de buitenkant kon zien. Er was ook een zekere tegenstelling tussen haar wezen en dat wat ze schreef, dat viel mij al snel op. Daarom heb ik, toen ik met haar bevriend was geraakt, in haar boeken en geschriften steeds naar autobiografische trekken gezocht. Er was een grote tegenstelling tussen haar optreden, haar privébestaan, en dat wat ze in haar boeken heeft geschreven.'
3. 'Ze was een buitengewone vrouw, in die zin dat haar karakter uniek was. Een lieve, opofferende moeder, een lieve, opofferende echtgenote.'
4. 'Ze was een arme, ongelukkige vrouw; ze was ongelooflijk goedhartig, pervers bijna. Dat blijkt onder meer uit een biografisch detail: ze was gescheiden van haar man, terecht gescheiden, we waren er allemaal blij om; en toen bleek dat ze toch in hetzelfde huis met hem was blijven wonen en dat ze zijn hele administratie en al het andere assistentenwerk was blijven doen. Daar zei ze over: "Nou ja, wie moet het anders doen, dat heeft hij nou eenmaal nodig." Ze had dus niet de moed, voor zichzelf op te komen. Niemand vermoedde, hoewel het te vermoeden was geweest, wie ze werkelijk was.'
5. 'Ze was niet verdrietig, ze was niet ongelukkig, eerder apathisch en traag; ze liet altijd alles maar over zich heenkomen. "Niets aan te doen," was dan haar commentaar.'

'*Ze was enerzijds ongelooflijk sympathiek, charmant, vriendelijk, maar anderzijds ook een beetje griezelig. Als ze niet zo knap, zo jong en zo welopgevoed was geweest, had je ook kunnen zeggen: een heks*'

Nalatenschap

Wenen. De vrouw uit de provincie kwam dikwijls in de grote stad. De huisvrouw uit Steyr kon hier zijn wat ze was: schrijfster. In Wenen ontmoette Marlen Haushofer andere schrijvers, ze ging naar de literaire stamtafel van Hans Weigel in café Raimund en voerde lange gesprekken met de schrijfster Helene Lahr. Later bekommerde zij zich hier ook om haar studerende zoon.

In Wenen woont prof. Oskar Jan Tauschinski, de beheerder van haar nalatenschap. Ik bezoek hem in zijn huis, zit op de stoel waarop ook Marlen Haushofer heeft gezeten, bekijk de sofa waarop ze sliep als ze bij Tauschinski en Helene Lahr kon

overnachten. Prof. Tauschinski is een vriendelijke, zachte man; hij vertelt van de vriendschap tussen Marlen en zijn vrouw, dat ze urenlang met elkaar zaten te praten; op hem was ze waar-

schijnlijk gesteld vanwege zijn onmannelijke trekken. Maar over literatuur had hij met Marlen Haushofer nooit gesproken, dat deed ze vooral met haar literaire mentor Hans Weigel. Waarom ze dan toch haar nalatenschap aan hem had toevertrouwd? Waarschijnlijk vanuit de berekening - hij noemt het anders, het klinkt vriendelijker uit zijn mond - dat hij ervaring had, tenslotte zorgt hij ook voor de nalatenschap van zijn beide s c h r i j f s t e r - v r o u w e n (naast Helene Lahr ook Alma Johanna König). Bij Weigel moest ze vrezen dat hij niet genoeg tijd zou hebben. En haar familie? Ze achtte haar man en zonen niet in staat, voor haar boeken te zorgen. En ten slotte kon ze op zijn loyaliteit rekenen.

Marlen Haushofer

Hij vertelt mij van de afstand die Marlen Haushofer met zich meedroeg als een tweede huid. Ze had niets opvallends, probeerde nooit de aandacht te trekken. Ze moest gewoon schrijven, had eenvoudig geen keus, zegt Tauschinski. Maar heel lang kon ze alleen maar tussen de bedrijven door schrijfster zijn, ze was in de eerste plaats huisvrouw en moeder. Hoe gaat dat, tussen de bedrijven door schrijfster zijn? Tauschinski hoort haar nog klagen. Ze was gedisciplineerd, werkte 's morgens vroeg, als haar man en zonen nog sliepen. Ze scheidde haar schrijven van de rest van haar leven, aan de ene kant het schrijven, aan de andere kant de familieplichten. Tauschinski benadrukt, net zoals haar man dat later zal doen, dat ze ondanks alles steeds voor het huishouden heeft gezorgd. ‘Ze was een nuttig lid van het gezin.’ Ze dacht niet aan het overleven van haar literatuur, maar tot aan het einde, tot kort voor haar dood, heeft ze gewerkt, aan een jeugdboek en aan *Die mansarde*[6]. Deze laatste roman schreef ze op haar ziekbed. Het is weer de geschiedenis van een huwelijk tussen twee mensen die elkaar vreemd zijn. Een vrouw probeert zonder herinering te leven, zonder de kwellende gedachten aan vroeger, die telkens weer opduiken en een rimpelloos gezinsleven in de weg staan. Weer zo'n vrouw die leeft als door een glazen ruit van de anderen gescheiden; niemand kan werkelijk contact met haar maken. Marlen Haushofers enorme discipline: ze heeft erge pijn, kan zich bijna niet meer bewegen, maakt toch beide boeken af: het vrolijke jeugdboek en de zwaarmoedige roman. Ze heeft geen enkele hoop meer, geen enkel ander doel dan dat beide manuscripten nog klaar komen.

Tauschinski noemt haar een grote pessimiste. Ik hoef haar boeken maar te lezen, elke regel getuigt daarvan. Ook al klinkt een verhaal soms opgewekt, er staat altijd een muur van melancholie achter. De wand. Die was er, die heeft ze niet kunnen

doorbreken, ze leefde een beetje als in een aquarium. Ze stond buiten alles, ook al zag en doorzag ze alles.

Maak je geen zorgen

Wij praten over haar laatste regels (de notities in haar dagboek), waaruit afstand en hopeloosheid spreken, geen geloof in de zin van het leven. 'Maak je geen zorgen - alles zal tevergeefs zijn geweest - zoals bij alle mensen vóór je. Een volkomen normale geschiedenis.'[7.]

Een verschrikkelijk levensresumé. Tauschinski zegt: 'Zo vreselijk was haar leven nu eenmaal, haar lot. Ze leefde zo omdat ze zo was, niemand heeft haar die hopeloosheid opgelegd, ze was geen slavin die verkocht was, ze hoefde niet de wil van een ander uit te voeren.' Ik vraag naar de laatste periode van haar leven, want, en misschien is dat het enige hoopgevende, uit dit 'Maak je geen zorgen' spreekt geen angst voor

de dood. 'Haar leven verliep zo geruisloos, zo zonder sensaties en pieken, dat ze niet aan dit leven gehecht was.' Toen hij eens bij haar op bezoek was in het ziekenhuis, vertelde Marlen Haushofer hem dat een van de artsen gezegd had: kanker (ook haar kanker) is een gewenste, een onbewust gewenste ziekte. Een soort niet toegegeven zelfmoord. Tauschinski vindt dat niet onmogelijk, ook al benadrukt hij het verschil: ze heeft niet zelf een eind aan haar leven gemaakt, het was een ziekte. Maar ze verwachtte niets meer van het leven, ze was geresigneerd, en haar laatste regels gelden niet alleen voor haar laatste dagen, maar voor de laatste decennia.

En nu, wat zou zij van haar eigen herontdekking vinden? Tauschinski denkt dat de belangstelling van vrouwen haar wel het meeste plezier zou doen. Niet dat ze een feministe, een strijdbare natuur was geweest, maar ze had haar seksegenoten altijd met zusterlijke sympathie bekeken.

Het beeld dat ik mij van Marlen Haushofer had gemaakt, is na dit aangename gesprek met prof. Tauschinski bevestigd: een zwaarmoedige vrouw, een pessimiste. Een ongelukkig leven, een treurig huwelijk; een vrouw die afstand houdt van andere mensen, die eerder observeert dan deelneemt. Iemand die aan het leven lijdt. Maar er blijven twee bijkomstige mededelingen van Tauschinski in mijn herinnering hangen, namelijk dat Marlen Haushofer in gezelschap uitgelaten en vrolijk kon zijn, en dat hij haar in Steyr maar zelden kon bezoeken, dat zij, die graag van gastvrijheid gebruik maakte, zelf niet van gasten hield.

Kort voordat ik afscheid neem van prof. Tauschinski, gaat zijn telefoon. Mevrouw Haushofer, de tweede mevrouw Haushofer, moet hem spreken vanwege een zojuist verschenen pocket-uitgave van *Die Wand*; de schrijver van het nawoord in die uitgave had ooit in een kranteartikel iets uit het leven van de schrijfster geopenbaard dat altijd geheim was gehouden. Haar man was destijds erg verontwaardigd geweest en vreesde nu nieuwe indiscreties. Ik kan dat wel begrijpen, maar ook die publicist kan ik begrijpen, hij wilde hetzelfde als ik: uitzoeken waar de persoonlijke elementen in die boeken zitten. Dan moet je het kwetsen van de echtgenoot op de koop toe nemen.

Goedhartigheid

De echtgenoot: Dr. Manfred Haushofer, met hem heb ik ook nog een afspraak. Ik ben een beetje bang voor deze ontmoeting, want als hij ook maar een klein beetje lijkt op de echtgenoten in Marlen Haushofers romans, dan moet het een onverdraaglijk iemand zijn. Prof. Tauschinski had nog vriendelijk over het gezin gesproken. Natuurlijk noemde ook hij de verschillen in karakter en belangstelling tussen de echtelieden. Hij zei dat het gewoon niet goed kon gaan, en maakte de wijze opmerking dat het voor die man, die tandarts in de provincie, vast ook niet gemakkelijk was geweest om met iemand te leven die uiteindelijk helemaal niet geschikt was voor de rol van huisvrouw en moeder. Maar vóór mijn ontmoeting met de echtgenoot lag nog een andere, die met Hans Weigel, de grote stimulator van Marlen Haushofer.

Ik ontmoet hem, echt op z'n Weens, in het koffiehuis, en hem vraag ik ook naar Marlen Haushofers band met haar echtgenoot. Maar dat weert hij meteen af, band was niet het juiste woord, goedhartigheid moest je het noemen, goedhartigheid op de verkeerde plaats. Ze was bijzonder intelligent, maar erg zacht en goedig, en alle

vrienden vonden dat ze haar man allang had moeten verlaten. Zelf had ze in het geval van een vriendin de scheiding toegejuicht en gesteund. Toen had ze de noodzaak van een scheiding ingezien, kon ze ook juist oordelen, maar voor zichzelf bleef het bij het juiste inzicht, ze trok er geen consequenties uit.

Weigel maakt geen geheim van zijn afkeer van de echtgenoot en de provinciale benauwdheid van Steyr. Een stad waar niets kan gedijen, waar ze wel ongelukkig móest zijn. Misschien worden er goede fietsen gemaakt, maar verder is het er niet uit te houden. Marlen Haushofers goedhartigheid, haar zorgzaamheid, haar bescheidenheid. Hij zei vaak positieve dingen tegen haar, dat beschouwde zij dan als vriendschappelijke overdrijving. 'Je zit me gewoon te vleien!' Al die bezoeken aan Wenen: louter ontsnappingen, hier kon ze op verhaal komen, ze zat in café Raimund en praatte over literatuur, ze ging naar het theater, de lucht van een andere wereld opsnuiven. Dan weer terug naar huis, waar ze haar niet begrepen, niet waardeerden.

Weigel vertelt mij wat ik al had gelezen, dat hij altijd als eerste haar manuscripten las en op de leestekens moest letten. Dat zij op een keer in café Raimund kwam, hem een manuscript overhandigde: 'Dat zul je niet kunnen waarderen, het is het verhaal van een kat.'

Die Wand - het verhaal van een kat. Dat was niet alleen maar een bescheiden understatement, want de kat, dat van mensen onafhankelijke, onomkoopbare en dappere dier, is in feite het enige wezen dat de vrouw in de roman uiteindelijk nog over heeft. Katten zijn individualisten. Een van Marlen Haushofers kinderboeken is gewijd aan een kat, exacter gezegd aan een kater. Daarin vertelt ze op een vrolijke toon, heel anders dan in haar teksten voor volwassenen, van zijn, Bartls, avonturen. In werkelijkheid heette de kater Iwan en Marlen Haushofer noemde hem, zoals haar man mij later meldt, altijd schertsend haar derde, haar liefste kind. In het boek wordt een opgewekte familie beschreven, maar de mensen blijven schimmig, alleen het dier krijgt gestalte.

Ongewroken moord

Weigel houdt niet van kinderboeken, maar hij vertelt mij van twee verdwenen romans van Haushofer. Uit het ene had ze een keer voorgelezen, het was het verhaal van een conciërge-echtpaar en Weigel zag er niets in, het was net zo'n cliché uit een geïllustreerd tijdschrift. Maar dat het andere manuscript verdwenen is vindt hij erg, hij voelt zich verantwoordelijk, want nadat hij het had gelezen had hij tegen de auteur gezegd dat dat niet kon, een ongewroken moord. Het was een roman over een groep mensen die te gast is op een kasteel. Op een bepaald moment maken de vrouwen gemene zaak en brengen een bijzonder afschuwelijke man om het leven, en die misdaad blijft ongewroken. Marlen Haushofer schijnt de roman na Weigels kritiek verbrand te hebben, maar ondanks definitieve uitspraken van Tauschinski en van de echtgenoot blijft hij hopen dat hij nog eens gevonden zal worden.

De vrouwen maken gemene zaak en brengen een man om het leven. Misschien was het inderdaad een belangrijke roman in het werk van Haushofer.

Was het voor een man niet moeilijk om bevriend te zijn met een schrijfster die, als je haar teksten mag geloven, niet van mannen hield? Weigel maakt een onderscheid tussen vriendschap en liefde. Van liefde was tussen hen nooit sprake geweest (zoals zo vaak op deze reis zal later iemand het tegendeel beweren), maar tot vriendschap was ze in staat. Bovendien kun je haar geen mannenhaatster noemen, ze kon alleen altijd beter met vrouwen opschieten. Hij herinnert zich het bijzondere vertrouwen dat ze in het laatste stadium van haar ziekte had in een vrouwelijke arts. Haar laatste periode: ze had geen plannen meer, was alleen maar blij dat ze *Die Mansarde* kon afmaken.

Het droevige einde van Marlen Haushofer, de slopende ziekte: terwijl Tauschinski nog had gezegd dat ze wist hoe ze ervoor stond en ook verboden had, haar familie, haar zonen op de hoogte te stellen; terwijl Weigel nog van haar berusting op het einde had verteld, zal haar man mij later het tegendeel vertellen, namelijk dat hij het al vroeg wist, maar haar de diagnoses had verzwegen; dat ze aan het leven gehecht was geweest en tot aan het einde hoop en plannen had gehad.

Gemeenplaatsen

Steyr. De tegenstrijdigheden rond de persoon van Marlen Haushofer stapelen zich op. In de provinciestad in Opper-Oostenrijk lees ik haar verhalen die zojuist opnieuw zijn uitgegeven[8.]. Het is teleurstellende lectuur, voor het grootste deel waren het waarschijnlijk verhalen-om-het-geld, korte teksten voor bladen, voor het moment, niet voor de lange duur. Nu vallen mij - ik herlees ook *Wir töten Stella*[9.], *Eine Handvoll Leben* en *Die Tapetentür* - duidelijker de zwakheden van de schrijfster op, vooral

de taalkundige zwakheden. Marlen Haushofer was geen stiliste, niet een auteur die lang aan haar teksten werkte, eraan 'schaafde'. Ze bekommerde zich niet erg om de vorm, veroorloofde zich breedsprakigheid, kitscherige metaforen en gemeenplaatsen. Een helderheid moet ook nog doorzichtig zijn, het verdriet wordt pas groot door het adjectief 'echt', het schaamtegevoel is onbegrijpelijk, de emotionele uitbarsting ongeremd, en de kinderogen zijn onschuldig. In een interview heeft Marlen Haushofer in 1968 gezegd: 'Ikzelf ben in de loop van de tijd tot het inzicht gekomen dat ik een waarheid die ik denk te zien belangrijker vind dan de kwestie van de vorm. (...) Ik ben alleen geïnteresseerd in het schrijfproces.'[10.]

Haar man zal mij later vertellen dat ze weliswaar lang op haar romans broedde, maar ze daarna in één adem opschreef, eerst met de hand, dan met de machine; gecorrigeerd werd er daarna niets meer, ook niet door de redacteur van de uitgeverij.

De ontmoeting met Marlen Haushofers echtgenoot. Voor het afgesproken tijdstip loop ik rond in Steyr, probeer mij het leven hier voor te stellen. Alles ziet er mooi en uitnodigend uit, de nauwe straatjes, de kinderhoofdjes, de oude gevels, de bruggen, de twee rivieren de Steyr en de Enns. De mensen zijn vriendelijk. Ik koop een boek dat in 1980 is verschenen ter gelegenheid van het duizendjarig bestaan van de stad: *Ihre Heimat ist Steyr*. Het zijn '31 biografieën van uitvinders, schrijvers, kunstenaars, historici en andere grote persoonlijkheden van de stad Steyr'.[11.] De auteur schrijft over Marlen Haushofer dat zij een vrouw is geworden 'met een drang naar vrouwelijke emancipatie, maar altijd vanuit de basis van een gezond gevoel. Ze is altijd Marie Helene Frauendorfer uit Frauenstein gebleven, en heeft haar ervaringen in de grote stad erbij betrokken.' Deze ervaringen vindt de biograaf terug in de romans, bijvoorbeeld in *Die Wand*, want daar wordt 'het individu temidden van al het gewoel (geschetst) als een eenzaam schepsel dat nergens meer veilig is en dat, zeker als het een vrouw is, telkens weer tegen een muur oploopt of daar radeloos voor staat, terwijl de ruimtevaart de wereld opent voor de mensheid in het atoomtijdperk, zij het slechts voor enkele mensen.' En *Die Mansarde* leest hij als 'het dagboek van een vrouw over een genezing na zware ziekte, ver van haar man en kinderen. (... Ze komt) weer thuis bij haar gezin. (...) Ze kon niet anders dan zichzelf ertoe dwingen, weer iets te maken van de relatie met haar echtgenoot en daardoor een nieuw leven op te bouwen.' Misverstanden en miskenning.

Hier heeft Marlen Haushofer gewoond als vrouw van een tandarts, als moeder van twee jongens; ongetwijfeld voelde ze zich bekneld door de kleinsteedse geest. In Wenen ontmoette ze schrijvers-vrienden, in Steyr was ze in de eerste plaats onopvallend en huisvrouw; over literatuur praatte ze alleen met een vriendin, die kwam van elders en werd vreemd gevonden vanwege haar culturele belangstelling en haar literaire salon.

Meer dan twintig jaar heeft Marlen Haushofer hier gewoond, de langste tijd op de tweede etage van een klein huis voor twee families in de vredige wijk Tabor. Ze probeerde er niet uit te breken. Ook in de periode dat ze van haar man gescheiden was, kwam het niet bij haar op, de stad te verlaten. Ze hield het uit, zoals ook de heldinnen van haar romans slechts heel zelden iets doen dat hun leven echt verandert.

Verschrikkelijk monster

In Steyr dus de ontmoeting met Marlen Haushofers echtgenoot. Ik bezoek hem in de flatwoning waar ze nog maar korte tijd voor haar dood met hem gewoond heeft; nu ziet alles er anders uit. Dr. Haushofer is hertrouwd. Als ik hem vraag of hij zichzelf herkent of herkend wordt in haar mannenfiguren, antwoordt hij vriendelijk: 'Ik zou wel een verschrikkelijk monster moeten zijn als ik daar model voor had gestaan,' en zijn vrouw had hem destijds ook gerustgesteld: 'Nee, jij hoeft het je niet aan te trekken, dat ben jij niet.' Het huwelijk tussen twee mensen die elkaar volkomen vreemd zijn: telkens weer is dat de situatie in Marlen Haushofers verhalen. Manfred Haushofer is een charmante, voorkomende heer; je kunt zien dat hij, nu getekend door een ernstige ziekte, eens een knappe, mannelijke man was. Ik kan me voorstellen dat het wat schuchtere meisje van het platteland, dat in de grote stad Duits kwam studeren, zich aangetrokken voelde tot de toe-

komstige tandarts. Een echte man. Alleen werd zij geen echte vrouw, geen echte echtgenote. In 1941 trouwde het paar, ze waren allebei begin twintig. In Wenen waren ze verliefd op elkaar geworden; zij maakte toen een moeilijke tijd door, hij steunde haar en bleef naast haar staan, vergaf - zo noemde men dat toen - haar een misstap, hield die voor de familie geheim en trouwde toch met haar.

Marlen Haushofer

Ze schreef niet toen ze elkaar pas kenden, zo vertelt Dr. Haushofer. Hij herinnert zich haar eerste verhaal, dat ze kort voor het eind van de oorlog schreef, geïnspireerd door een zandstenen figuur, een soort madonna, die haar lang in zijn ban hield, ‘die haar fantasie vleugels gaf’. Later, toen ze in Graz studeerde, hoorde ze van een literaire wedstrijd, uitgeschreven door een regionale krant, deed eraan mee en won de eerste prijs. Dat was de aanleiding om verder te schrijven. Korte verhalen, sprookjes eerst, haar teksten verschenen in bloemlezingen, ze trok de aandacht, ze werd gestimuleerd. In het begin was het schrijven een hobby, later had ze geen keus meer.

Zijn lievelingsboek? *Himmel, der nirgendwo endet*, een verhaal over een kind, over het kind dat zij was op het platteland. Hij houdt het meest van deze roman omdat die zo weinig pessimistisch is. En de mannelijke figuren in de andere romans, het destructieve dat steeds van hen uitgaat? ‘Dat wilde ze nu eenmaal zo uitdrukken, maar haar naaste omgeving betrok ze niet bij die negatieve visie op mannen.’ Ze was überhaupt nogal angstig aangelegd, was niet alleen bang voor mannen. Als hij psychiater was, zou hij van licht schizoïde trekken spreken; die had ze als klein kind al, toen was ze bang voor boze wezens, en die waren altijd mannelijk, kobolds, dwergen, reuzen, nooit maakte een heks haar het leven zuur. Die angst is ze nooit kwijt geraakt. En dat haar huwelijksverhalen zo hopeloos zijn? Geen enkel huwelijk is honderd procent, het hare was dat ook niet, toch hielden ze veel van elkaar. Ik vraag door, kan mij moeilijk voorstellen dat er zo'n kloof is tussen fantasie en

werkelijkheid, maar Dr. Haushofer wil er niet meer over praten, zo pessimistisch als in haar romans zag zij volgens hem het leven niet.

Standpunten en herinneringen. De echtgenoot beschrijft zijn vrouw - anders dan haar vrienden - als vreesachtig, maar niet als bijzonder droevig of ongelukkig. Ze leefden samen, er waren problemen, verschillende wensen en begeerten, maar, zo zegt hij, ze was niet eerzuchtig, alleen daarom al wilde ze haar leven niet veranderen. De ontmoeting met de echtgenoot: achter zijn zachte, vriendelijke optreden van nu kun je de vroegere autoritaire toon nog horen. Maar Marlen Haushofer heeft kennelijk nooit echt van hem willen scheiden, misschien uit liefde ondanks alle afstand, misschien uit vrees voor het alleen-zijn, de verantwoordelijkheid, de nood van het bestaan.

Haar schrijven speelt in deze relatie geen rol; het gebeurt 's morgens aan de keukentafel vóór al het andere werk, het gezinsleven mag er niet onder lijden.

Zoveel jaren is Marlen Haushofer al dood, hoe kunnen we nu nog vaststellen wat in haar leven werkelijk aanleiding, voorbeeld voor haar literatuur was. Natuurlijk hebben haar literaire mannen trekken van haar echtgenoot (zoals de

vrouwenfiguren altijd ook trekken van haar hebben), maar even zeker is het dat haar man niet de gewetenloze verleider in *Wir töten Stella* of de kille carrièremaker in *Die Tapetentür* is.

De kleine meta

Frauenstein. De volgende dag rijd ik met Dr. Haushofer naar de plaats waar Marlen Haushofer haar kindertijd heeft doorgebracht. Hier werd ze geboren, hier is ze opgegroeid, hier speelt het verhaal van de kleine Meta uit *Himmel, der nirgendwo endet* en daar vlakbij dat van de vrouw uit *Die Wand*. Typische beelden en gevoelens, het is net een déjà vu: het zijn onbekende plaatsen voor mij, ik ben hier nog nooit geweest, maar ik ken alles: het boswachtershuis, de wegen, de wei, de beek. 'Klein en murmelend snelde hij voort in de herfst, glashelder tot op de bruinachtig-groene bodem. - Nu raasde hij er wild en haastig op los. Witte schuimvlokken dansten op zijn rug en overmoedig spatte hij een paar grote vlokken op onze jas.'[12.]

De plaats waar Marlen Haushofer kind is geweest. In de beek mocht ze niet spelen, haar moeder vond dat te gevaarlijk, daarom leerde het kind niet zwemmen. Het oude boswachtershuis staat er verlaten en vervallen bij[13.], er hangt nog een gewei boven de deur, de kalk is afgebladderd, uit de ramen komt een geur van verrotting. Dr. Haushofer vertelt hoe het ruime huis er van binnen uitzag: boven het woongedeelte, beneden het kantoor van de vader, waar de kinderen niet mochten komen, de keuken, een eetkamer; Marlen en haar broertje hadden elk een eigen kamer. Tot haar tiende jaar was ze op de dorpsschool in Frauenstein, toen ging ze naar het particuliere internaat van de Zusters Ursulinen in Linz. Onder het verblijf daar, de tucht die er heerste, leed zij zeer; ze werd ziek en werd voor een jaar van school genomen. Eindexamen deed ze aan een openbare school. Haar vader was boswachter, 50.000 ha. was zijn gebied groot. De familie had er een klein boerenbedrijf bij, drie of vier koeien, een paar varkens.

In 1939 verrichtte Marlen Haushofer haar 'Arbeitsdienst' in Oost-Pruisen. Misschien was er hier een vroege liefde, misschien was het een vroege verschrikking, misschien was het ook niets. Ze reisde al gauw weer naar huis, begon haar studie in Wenen, leerde haar man kennen. Ze trouwden in Frauenstein, in de mooie oude dorpskerk (waar de bezoekers *Himmel, der nirgendwo endet* kunnen kopen). Haar man wordt in 1943 wegens ziekte uit de weermacht ontslagen, het paar gaat eerst naar Graz, beleeft na een avontuurlijke vlucht-odyssee het einde van de oorlog veilig hier in Frauenstein. Vanuit Steyr keert Marlen Haushofer later vaak naar haar geboortestreek terug, haar ouders zijn er sinds het midden van de jaren vijftig niet meer, maar een kennis heeft boven in het bos een jachthuis, daar is ze een graag geziene gast.

Marlen Haushofer

Van haar geboortehuis naar het jachthuis, het huis uit *Die Wand*, is het een half uur lopen. ‘De wand,’ wijst Dr. Haushofer, ‘was ongeveer hier,’ en hij doet een paar stappen naar de beek. Ons weerhoudt geen hindernis, wij nemen het steile pad door het bos en lopen naar het jachthuis, en ook hier ben ik niet verrast: het

is allemaal precies zoals het toevluchtsoord in de roman wordt beschreven, een mooi groot houten huis. 'Het jachthuis is eigenlijk een houten villa van twee verdiepingen, gebouwd van massieve stammen en nog steeds in prima staat. Op de parterre is een grote woonkeuken in boerenstijl, daarnaast een slaapkamer en een klein kamertje. Op de eerste verdieping, waar een houten veranda omheen loopt, liggen drie kleine kamertjes voor de gasten.'[14.]

Een merkwaardige dag was dat in Frauenstein: je komt in een onbekend gebied en toch is het allemaal vertrouwd. Bij het afscheid geeft Dr. Haushofer mij dan de telefoonnummers van twee vriendinnen van Marlen. Vooral van de ene zou ik meer te weten kunnen komen over haar houding ten opzichte van mannen, waarnaar ik hem steeds weer had gevraagd.

> '*Haar man schijnt ze een tijdlang babyvoeding te hebben voorgezet, uit zorg om zijn gezondheid*'

Mozaïekstenen

Wie was Marlen Haushofer? De verhalen die ik inmiddels over haar heb gehoord, leveren geen duidelijk beeld op. Haar beide zonen stuurde ze naar het internaat, hoewel ze zelf als kind zo onder het verblijf daar had geleden. Later reisde ze als een kloek naar Wenen, om daar een broek te gaan kopen voor haar volwassen zoon, omdat hij dat alleen niet zou kunnen. Haar man schijnt ze een tijdlang babyvoeding te hebben voorgezet, uit zorg om zijn gezondheid. Ze was bang dat haar gezin na haar dood geldgebrek zou lijden. En aan de andere kant in Wenen steeds weer het geklaag over het slechte huwelijk.

Verhalen die ik als mozaïekstenen bij elkaar probeer te passen. Het verband tussen het leven en de literatuur.

Ik bezoek Dr. Handlgruber, de vroegere directrice van de bibliotheek in Steyr. Zij en haar man waren bevriend met het echtpaar Haushofer. Zij had Marlen leren kennen via een verhaal van haar dat in de plaatselijke krant was afgedrukt. De lezeres interesseerde zich voor de schrijfster, schreef haar, ontmoette haar later persoonlijk. Ze vertelt van haar verrassing bij die eerste ontmoeting. Na het lezen had ze zich een heel andere persoonlijkheid voorgesteld, 'veel imposanter'. Marlen Haushofer was een heel eenvoudige, natuurlijke verschijning. De twee vrouwen sloten vriendschap, betrokken daar al gauw ook hun mannen bij, ze gingen samen op reis, toen was Marlen nog een opgewekt mens, later werd ze steeds zwaarmoediger. Mevrouw Handlgruber, die zelf gedichten schrijft, praatte met haar vriendin niet over literatuur, ook niet over de romans en verhalen van Marlen. Ze vroeg dus niet: Zie je de mannen echt zoals je over hen schrijft. In hun privécontact was het haar sowieso nooit opgevallen dat Marlen mannen afwees. Ze had het gevoel dat het twee werelden waren: het privéleven en de literatuur. Toch heeft ze pas uit de romans opgemaakt hoe ongelukkig haar vriendin moest zijn, en hoewel ze vaak samen zuchtten over de ellende van het huishoudelijk werk, en hoewel zij vond dat Marlen eigenlijk niet

geschikt was voor het huwelijk, was de omvang van haar hopeloosheid haar toch pas uit de boeken duidelijk geworden.

Bijna wilde ik na dit bezoek al zeggen: terug naar de boeken. Maar toen ontmoette ik in München een jeugdvriendin van Marlen Haushofer, en zij vertelde mij van het jonge meisje dat vers van het platteland naar Wenen was gekomen, niet bijzonder knap was ze geweest, maar ze maakte een bijzonder kwetsbare indruk. De beide studentes raakten bevriend, hoewel ze eigenlijk allebei niet zo dol op vrouwen waren en liever in het gezelschap van mannen verkeerden. Ze herinnert zich de ramp

waarmee voor Marlen een jonge-meisjesliefde eindigde, en waar ze - zoals altijd in haar leven, zegt deze vriendin - volkomen apathisch tegenover stond, niet in staat welke beslissing dan ook te nemen. 'Je moest altijd tegen haar zeggen: Doe dit of dat, het was vreselijk.' Haar eerste vriend in Wenen was een knappe jongeman, een grote leugenaar. 'Hij heeft haar weten te verleiden omdat hij haar wijsmaakte dat hij pederast was en dat zij hem daarvan moest genezen.' Later werd Me, zoals de vriendin haar liefdevol noemt, verliefd op de aankomende tandarts, een imponerende man die bescherming beloofde en zich fatsoenlijk gedroeg. Haar eerste zoon bracht ze heimelijk aan de Ammersee ter wereld.

Lusteloos

Marlen Haushofer

In feite is Me haar leven lang het boerenmeisje gebleven; een behoorlijke huisvrouw is ze in elk geval nooit geworden, en de kinderen waren het huis uit. En de droefheid, de melancholie die de anderen zich herinnerden? Nee, zegt de resolute vriendin, dat is grote onzin. Ze stond een beetje lusteloos tegenover het leven, maar depressief, nee, je moest haar alleen door elkaar schudden, dan ging het wel. En überhaupt, dat schrijven was alleen om geld te verdienen; vaak had Me als antwoord op haar kritiek - zij accepteerde haar taalkundige slordigheden namelijk niet - gezegd: 'Ach, hou op, dat is niet zo dramatisch, dat schrijf ik gewoon zo.' En als ze nu leest wat mensen allemaal in die boeken denken te lezen, dan kan ze alleen maar lachen. Bijzondere sympathie voor vrouwen, wat een onzin, ze was alleen maar lui. Zij herinnert zich een bezoek aan Steyr, voortdurend ging de telefoon, domme vrouwen uit de stad klaagden Me hun nood over hun huwelijk, zij luisterde, onverschillig, zonder aandacht, later zegt ze tegen haar vriendin: 'Wat moet in anders doen, zo is het toch het gemakkelijkst.' Een paar van haar gedichten zijn ook echt heel aardig, *Die Wand* is misschien een bijzondere roman, maar een kloof tussen vrouw en man, geen sprake van, het seksuele was haar vreemd, maar verder was ze vooral op haar voordeel uit. Zij herinnert zich nog precies hoe ze op een keer bij Me in het ziekenhuis op bezoek was en medelijden met haar had: Marlens echtgenoot was toen net met zijn vriendin naar Italië vertrokken. Maar Marlen lachte alleen maar: hij had het haar toch van te

voren gevraagd, maar zij vond het wel goed zo, nu kwamen alle vrienden haar beklagen. Hoe dan ook: met niemand heeft ze ooit zo gelachen als met Marlen.

Waarheid en leugen. Hoe was Marlen Haushofer? De mozaïekstenen passen niet bij elkaar, het beeld wordt uiteindelijk scheef en de persoon die je erop ziet heeft drie ogen, twee neuzen, de ene mondhoek hangt naar beneden, de andere is opgetrokken.

Een paar mensen herinneren zich een vrouw - en allemaal hebben ze het over een andere. Een volkomen normale geschiedenis.

Wat overblijft: een paar biografische feiten, de levensomstandigheden, vermoedens - en de boeken. En die vertellen van vrouwen die lijden aan de mannen en aan het leven.

Ik geloof dat ik Marlen Haushofer bij haar leven niet sympathiek had gevonden.

Voorbij is de tijd dat men van 'Hamlet' kon genieten zonder zich al te veel met Shakespeare bezig te hoeven houden. De schromelijke nieuwsgierigheid naar de biografische anekdote is een kenmerk van onze tijd, dat door de methoden van bepaalde bladen en door andere media eindeloos wordt aangewakkerd; zij richten zich tot een publiek dat steeds minder weet wat lezen is.[15.] (Uit het Duits vertaald door Ria van Hengel)

Een tentoonstelling over leven en werk van Marlen Haushofer is te zien in *Amsterdam*: Amazone, Singel 72, 12-26 februari (opening 12 februari 17.00 uur, lezingen in De Balie, 12 en 13 februari, 20.30 uur) en *Den Haag*: de Regentenkamer, Warmoezierstraat 44, 5 t/m 8 maart (opening 5 maart, 19.30 uur, aansluitend lezing).

Eindnoten:

1. Dagmar C.G. Lorenz, *Biographie und Chiffre. Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*. Dissertatie, University of Cincinnati, 1974.
2. Ernst Jandl, 'Autobiographie und Literatur mit autobiographischen Zügen' in: Ernst Jandl, *Aus der Fremde*, Darmstadt 1985.
3. Marlen Haushofer in gesprek met Elisabeth Pablé, afgedrukt in *Die Furche* Nr. 15, 13-4-1968. Ook opgenomen in: Anne Duden e.a., *'Oder war da manchmal noch etwas anderes?' Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1986, pp. 127 e.v.
4. Nederlandse vertaling *De wand*. Den Haag: Bzztôh, 1987.
5. Nederlandse vertaling *Hemel die nergens ophoudt*, Den Haag: Bzztôh 1989.
6. Nederlandse vertaling *De mansarde*. Den Haag: Bzztôh, 1988.
7. Marlen Haushofer, 'Mach dir keine Sorgen', dagboeknotitie van 26-2-1970, een maand voor haar dood. O.m. afgedrukt in: Anne Duden, a.w., pp. 137 e.v. De volledige tekst luidt:
   'Maak je geen zorgen. Je hebt te veel en te weinig gezien, zoals alle mensen vóór je. Je hebt te veel gehuild, misschien ook te weinig, zoals alle mensen vóór je. Misschien heb je te veel liefgehad en gehaat - maar slechts weinige jaren, twintig of zo. Wat zijn twintig jaren helemaal? Daarna was een deel van jou dood, precies zoals bij alle mensen die niet meer kunnen liefhebben of haten.
   Je hebt veel pijn geleden, ongaarne - zoals alle mensen vóór je. Je lichaam was je al gauw tot last, je hebt er nooit van gehouden. Dat was slecht voor je - of misschien goed, want aan een onbemind lichaam is de ziel niet al te zeer gehecht. En wat is de ziel? Waarschijnlijk heb je er nooit een gehad, alleen verstand, en dat hield geen rekening met gevoelens. Of was er soms nog iets anders? Heel af en toe? Als je grasklokjes zag of katteogen en het verdriet om een mens, of bepaalde stenen, bomen en beelden; de zwaluwen boven de grote stad Rome.
   Maak je geen zorgen.
   Ook als je behept was met een ziel, dan verlangt ze niets anders dan een diepe, droomloze slaap. Het onbeminde lichaam zal geen pijn meer doen. Bloed, vlees, botten en huid, alles zal een hoopje as zijn en ook de hersenen zullen eindelijk ophouden met denken. Daarvoor dank aan god, die niet bestaat.
   Maak je geen zorgen - alles zal tevergeefs zijn geweest - zoals bij alle mensen vóór je.
   Een volkomen normale geschiedenis.'

15. Marguérite Yourcenar, *Mishima of het visioen van de leegte*, Amsterdam: Meulenhoff 1983.

8. Dit artikel werd in 1986 geschreven; bedoeld is Band I van de verzamelde verhalen die door uitgeverij Claassen in Düsseldorf zijn gepubliceerd (*Begegnung mit dem Fremden*, 1985). Enkele verhalen hieruit zijn ook opgenomen in de Nederlandse bundel met verhalen van Marlen Haushofer, *Ontmoeting met de onbekende*, Den Haag: Bzztôh, 1991. (vert.)
9. Nederlandse vertaling *Wij doden Stella*, Den Haag: Bzztôh, 1987.
10. Marlen Haushofer in gesprek met Dora Dunkl, afgedrukt in *Österreichische Nachrichten*, 6-11-1969. Ook opgenomen in Anne Duden, a.w., pp. 134 e.v.
11. Carl Hans Watzinger, *Ihre Heimat ist Steyr*, Steyr 1980.
12. Marlen Haushofer, 'Für eine vergessliche Zwillingsschwester' in: Marlen Haushofer, *Begegnung mit dem Fremden. Erzählungen*. Düsseldorf: Claassen, 1985, pp. 186 e.v.
13. In 1986 stond Marlen Haushofers geboortehuis er nog verlaten en vervallen bij, maar sindsdien is het opgeknapt en het wordt weer bewoond. Bij de viering van haar twintigste sterfdag en zeventigste geboortedag in 1990 werd er een gedenkplaat op de gevel aangebracht. (vert.)
14. *De wand*, p. 8.

L.C. Bombet

De opstand der handen

Een manus-morfologische peiling van de eind-19de-eeuwse burgerziel

De handen liggen eerst nog werkeloos en willoos in de schoot, maar daar komt langzaam verandering in: nauwelijks zichtbaar beginnen de vingers zich te bewegen. Ze trekken samen en vormen tenslotte een vuist die zijn rechten opeist.
Een fascinerende excursie in de tijd.

‘Het oog kan huichelen, geheel het gelaat; de hand niet.’
(L. Couperus)

‘Hij ziet alleen die handen en zij schijnen hem plotseling zelfstandige wezens toe, gestalten op een toneel, elk een eigen leven en een eigen ziel.’

(S. Zweig)

‘-Wij op het land doen ons best onze handen zo geschikt mogelijk te maken om er mee te werken. Daarom knippen wij onze nagels te kort en stropen soms onze mouwen op. Maar hier laten de mensen met opzet hun nagels zo lang mogelijk worden. -Ja, dat is een teken, dat zij geen ruw werk behoeven te doen. Zij werken met hun hoofd.’
(L. Tolstoj)

Voorspel

Zouden handen slechts de getrouwe instrumenten zijn van 's mens streven? De gedweeë verlengstukken van zijn wil? Of zijn het meer dan dienaars en leiden ze als zelfstandige wezens een onafhankelijk, geheimvol leven dat de voorafschaduwing is van het leven van hun eigenaar?

De vermoeide handen

Op een regenachtige wintermiddag van het jaar 1901, stapt de lievelingsdochter van de oud-gouverneur-generaal Van der Welcke, Constance van der Welcke, heldin uit Couperus' cyclus *De Boeken der Kleine Zielen*, op de tram en laat zich naar haar oudere zus Bertha brengen, die, zoals zij, een huis betrekt in Den Haag. Constance treft Bertha aan in een sombere en doods opgeruimde kamer, aan een raam gezeten, turende in de tuin, de handen in de schoot. Bertha rijst even op wanneer haar zuster binnenkomt, kust haar en gaat onmiddellijk weer zitten, vouwt de handen in de schoot. Constance tracht haar tot een gesprek te verleiden, maar zij ‘verroert zich niet, haar blik blijft vaag, haar hand inert’.

Mevrouw Van Lowe, moeder van de beide zusters, valt evenzeer ten prooi aan droefenis en melancholie. Wanneer Constance haar een bezoekje brengt, ziet ze de oude vrouw ‘heel stilletjes aan het serreraam zachtjes schreien, de handen op de schoot gevouwen’. Indien het

Constance op dat ogenblik vergund was geweest voor een wijle *De Boeken der Kleine Zielen* de rug toe te keren en een kijkje te gaan nemen in andere romans uit de toenmalige wereldliteratuur, zou het tot haar doorgedrongen zijn dat haar zusters en moeders handen een typisch burgerlijke positie hadden ingenomen. Zo zou zij de vrouw van de ongelukkige Aboe-Abdallah met hangend hoofd aangetroffen hebben, ‘en de handen slap tussen de parelen kluisteren’, of zou zij op een Anna Karenina gestuit zijn die ‘met gebogen hoofd bleef zitten en met de handen lusteloos in de schoot’.

... met gebogen hoofd en met de handen lusteloos in de schoot...

De eind-19de-eeuwse burgershand is in eerste instantie werkloos en willoos. Haar meester leeft in een gepacificeerde, hoog-industriële maatschappij, waarin complexer wordende sociale relaties om stabiliteit en voorspelbaarheid vragen, en waarin de techniek een grote impuls geeft aan de welvaart en het gevoel verdringt van onzekerheid en gevaar. In de twee geografische polen van het herfsttij der 19de eeuw, Wenen en Parijs, ontstaat een klasse die niet meer hoeft te strijden en het zich financieel kan veroorloven zich aan de samenleving te onttrekken. De maatschappelijke terugtrekking van deze ‘leisure class’ heeft verreikende culturele implicaties. Zij geeft aanleiding tot de geboorte van de psychoanalyse en tot de bloei van een narcistische literatuur die haar stof niet meer zoekt in grote maatschappelijke vraagstukken, maar zich uitsluitend bezighoudt met het ego en met de status van de kunstenaar. Weense schrijvers als Arthur Schnitzler, Leopold von Andrian en Hugo von Hofmannsthal hebben elke hoop of wil om met hun geschriften een greep te krijgen op het versnipperde en chaotische Keizerrijk, laten varen. Hun personages belijden een radicale breuk tussen Kunst en Wereld, tussen Schoonheid en Leven. Hun grote voorbeeld geldt het Parijs van Baudelaire, Verlaine en Maeterlinck, dat een generatie kunstenaars herbergt die in dezelfde mate het voorschrift van Nietzsche opvolgen: ‘Je herkent een filosoof hieraan, dat hij drie luisterrijke, luidruchtige dingen

uit de weg gaat, roem, vorsten en vrouwen. Hij schuwt al te fel licht: daarom schuwt hij zijn tijd en de dag daarvan.'

Bij deze maatschappelijke terugtrekking lijken de handen zich letterlijk neer te leggen. Zij verroeren zich niet meer en brengen de hele dag door in de schoot hunner meester. Onder het niets-doen ondergaat hun gestel een verandering. Zij vermageren, verbleken en verweken tot 'lange, magere vingers, die alleen nog de zenuwtrilling behouden hebben, zo licht, als lopen de huiveringen onder het vel, over de aderen' (*De Boeken der Kleine Zielen*). De handen van Mevrouw Van Lowe worden week in de klamme serrelucht. Hun soortgenoten, de handen van Maurice Maeterlinck, ondergaan een zelfde lot. In de dichtbundel *Serres Chaudes* (1886) wachten zij op 'de schaduw van de slaap' of werpen in het licht van de kille maan zelf 'droeve schaduwen'; zij komen andere handen tegen die 'te bleek' zijn, 'te vaal' en 'te klam'.

Wandelt de morfoloog voorbij de twee serres en houdt hij rechts aan, dan ontwaart hij in de verte de contouren van een eenzaam huis. Door het verregende raam van een der kamers staart de vermoeide blik van de dichter Georges Rodenbach hem tegemoet. ‘Les mains délicates et fines sont toujours incapables de grosses besognes’, heeft hij in Rodenbachs essay *Notes sur le Pessimisme* (1887) gelezen. En inderdaad, als hij het in nachtnevels gesluierde huis nadert ziet hij de broosheid van 's dichters handen door een melancholieke schemerlamp beschenen. Omdat de handen niet hoeven te werken, zijn ‘hun nagels lang en gepolijst’. Zij zelf zijn ‘zwak en moe.’ ‘Zij hangen langs het lichaam.’ ‘Schoon hun sporadische wens aan de oever aan te meren, worden ze door de stroom van het leven afgedreven,’ ‘deze handen zonder hoop en zonder verlangen.’ In een uitzonderlijke bui van sociabiliteit laat de anders zo misantropische dichter de morfoloog binnen, en onderhoudt hem over de handen in ‘Les Malades aux Fenêtres’ uit de bundel *Les Vies Encloses* (1896). De zieke, zo vertelt de dichter, scrutineert heel vaak zijn handen omdat hij geleerd heeft dat het, meer dan zijn gelaat, zijn te tere vingers zijn die, met hun mager ivoor en hun weke aderen, zijn toestand verraden. Vooral des avonds, wanneer de schemering haar asse in de kamer strooit, neemt hij ze in ogenschouw en ziet hij zijn ziekte als verlengd buiten zichzelf. En wanneer de zieke in zijn geheugen graaft en zich zijn vroegere handen herinnert, herkent hij zijn bleke handen niet meer als de zijne en blijft hij wezenloos schouwen tot de duisternis hen heeft opgeslokt.

‘*Wat verheft zich daar op angstwekkende wijze? Het zijn... de handen*’

De gewrongen hand

Plots beweegt er iets. Iets roert zich. Zijn het de oplichtende schimmen der regendruppels die in het maanlicht van de vensters afglijden? Neen, want het heeft opgehouden te regenen. Zijn het dan de gordijnen die door een kier op de avondbries wiegelen? Nee, de wind is gaan liggen. Wat beweegt er dan in deze ademloze stilte? Wat verheft zich daar op angstwekkende wijze? Het zijn... de handen.

In de lafheid zijner verveling, wrong hij zachtjes de witte handen om, en drupten er twee tranen langs zijn strak masker van wanhoop. (Couperus, *Noodlot*)

Een klasse die niet meer ten strijde hoeft te trekken, heeft tijd. Tijd om na te denken. Tijd om de stilte te peilen. Wie zich zo uitgesproken heeft gedistantieerd dat hij het stille vereert, kan zich met niets anders vereenzelvigen dan met zichzelf. Slechts zichzelf heeft hij om tegen te praten. Een gevoel van onbehagen breekt uit.

Toen zonk zijn hoofd op zijn borst, en zij vulden zich met grote tranen, die ogen, en hij wrong zijn handen, als waren ze koud.'(Couperus, *Noodlot*)

De burgers van het eind-19de-eeuwse herfsttij schouwen in de diepten van hun ziel en worden ziek van wat ze zien. Hofmannsthals Gek uit het dramatische gedicht *Der*

Tor und der Tod (1893) klaagt verbitterd over de nadelen van de a-sociale luciditeit. In zijn aanhoudende zelfbeloering komt de sociaal afvallige nooit tot leven of spontaneïteit. Elk elan wordt gefnuikt door een overdaad aan zelfonderzoek. Zijn geest is niet bij machte te vergeten. 'Misschien,' schrijft Couperus over zulk een exponent van de vertierstand, 'misschien had hij dat leed nooit zo reëel gevoeld, als hij van zijn kinderjaren af, was opgebracht geweest in een nauwe kring van telkens terugkerende banale werkzaamheid, van welke betrekking ook, die aan zijn dagen een cirkelloop zou hebben gegeven, waarin hij geen tijd over had gehad tot diep zien in zichzelve.' Bij Couperus' beschrijving voegt

zich die van de Italiaanse auteur Gabriele d'Annunzio. d'Annunzio, wiens handen door zijn persoonlijke secretaris omschreven worden als ‘klein en fijn’, ‘gemanicureerd’, ‘met dun uitlopende vingers’ en ‘lange nagels’, en welke handen ‘zo gevoelig zijn dat hun eigenaar geen stevige handdruk zou kunnen verdragen’, maakt van zijn geestelijk kind Andrea Sperelli, hoofdfiguur uit *Het Kind van de Lust* (1889), een teruggetrokken, hooggecultiveerde rentenier die de tijd waarover hij beschikt, vooral gebruikt om zijn zieleroerselen in kaart te brengen. Maar Sperelli mist zoals vele van zijn tijd- en standgenoten de kracht tot synthese, zodat zijn introspectie een wreed destructief spel wordt. Een uur van zelfonderzoek laat hem verward, richtingloos en wanhopig achter.

In plaats van dat de introspectie een gezond inzicht oplevert dat aanknopingspunten biedt voor een handelen, gebeurt het omgekeerde. De verlamming wordt nog intenser. De zelfhaat groeit. De handen verheffen zich. De vermoeide handen worden gewrongen handen.

*Zij wrong de handen en bewoog langzaam het bleek hoofdje van links naar rechts, als leed ze duldeloze pijnen. (*Couperus, *Noodlot*)

De gewrongen handen worden verwrongen handen.

De verwrongen hand

Parmantig loopt Friederike Maria Beer door de straten van Wenen, en hoewel de voorbijgangers met haar opvallende verschijning reeds lang vertrouwd zijn, kunnen ze niet nalaten haar met een blik van eerbied op te nemen. Uit haar vastberaden trippelpas maken ze op dat de dochter van de bezitter van de *Kaiserbar* die late middag niet de stad is ingetrokken om te flaneren, maar om er een gewichtige boodschap te doen. Zoals altijd draagt Mevrouw Beer een bont Wiener Werkstättekostuum. Ze is er zich van bewust dat ze bewonderd wordt - hoe kan het ook anders met een jonge vrouw die zich in de hoogste artistieke kringen van Wenen beweegt? - doch heeft niet één keer opgekeken wanneer ze de rustige Feldmühlgasse inslaat en in de richting van Unter St. Veit haar weg vervolgt.

Omstreeks dezelfde tijd ontwaakt de Parijzenaar Monsieur de Phocas, die zijn bestaan te danken heeft aan de gelijknamige roman van Jean Lorrain (1901), uit een onrustige droom. De avond tevoren is het heel laat geworden en pas in de vroege ochtend, als de eerste arbeiders fabriekwaarts trekken en de lucht zich vult met de geur van gebakken brood, heeft hij zich met een smoes van het feestende gezelschap kunnen losmaken om zijn bed op te zoeken. Monsieur de Phocas houdt de ogen gesloten en zakt opnieuw weg in de grillige meanders van zijn droom.

Inmiddels lijkt Friederike Beer het doel van haar tocht te hebben bereikt. Wie haar tijdens de laatste minuten van haar wandeling van dichtbij had kunnen gadeslaan en haar polsslag had kunnen meten, zou een lichte wijziging zijn opgevallen in haar

fysionomie. Plots, schijnbaar zonder enige aanleiding, is Friederike rood en daarna bleek geworden, haar neusvleugels hebben ietwat getrild en haar hart is merkbaar sneller gaan kloppen. Ook blijken haar handen opeens klam te zijn. Friederike heeft halt gehouden voor een huis. Alsof ze haar optreden niet helemaal verzoenbaar acht met de regels van het fatsoen, kijkt ze eerst naar links en naar rechts voordat ze aanbelt. Nu ze iemand hoort komen aansloffen kan haar hart haar elk ogenblik uit de keel springen.

Monsieur de Phocas droomt van iets dat hij noch in de tijd noch naar betekenis kan situeren. Hij flaneert langs de boulevards van Parijs en ontwaart een hond die niet onmiddellijk op zijn lokroep reageert. Buiten zichzelf van woede stevent hij op het dier af en slaat het tot bloedens toe met zijn rotting, ongevoelig voor diens ‘grote bijna menselijke ogen’. Hoe meer hij slaat hoe meer hij wil slaan. Het bloot gekomen vlees brengt hem in een roes.

In de deuropening staat een baardige vijftiger, gehuld in een blauwe kiel, wiens monocle het vooral is die Friederike van streek brengt. Zij heeft dit moment in haar geest duizendmaal voorbereid, duizendmaal heeft ze de woorden

ingestudeerd, maar nu is ze alles kwijt en verhoudt ze zich tot de imposante man als een bakvis tot een schoolmeester. ‘Ach Herrn Klimt,’ stamelt ze, ‘U kent me zeker. Ik ben helemaal naar hier gewandeld.’ Ze aarzelt, dan gooit ze het eruit, als is ze bang zichzelf te onderbreken: ‘Ik had mij graag door u laten portretteren!’ ‘Wat wilt u van mij?’ antwoordt de man. ‘U bent toch niet zo lang geleden geschilderd door Schiele!’

> ‘*U ziet er heel anders uit dan de andere vrouwen van mijn schilderijen. Met uw portret zullen ze niet meer kunnen zeggen dat ik alleen hysterische vrouwen schilder!*’

Monsieur de Phocas schiet wakker. Met haar stervende stralen heeft de zon de zoldering tot een vlammenzee geschapen. Werktuiglijk legt hij zich op zijn linkerzij. Zijn adem stokt. Op een paar centimeter afstand ligt een halfnaakte, hem onbekende vrouw, van wie de melkblanke huid geruisloos in het wit van het laken overgaat, in een behaagzieke pose te slapen.

De reactie van Gustav Klimt is weinig bemoedigend, maar uit het licht van de ondergaande zon waarin de harde lijnen van zijn gelaat veredeld worden, put Friederike de moed om aan te houden. Nu iets rustiger vertelt zij hem hoe zijn collega Hans Boehler, met wie zij bevriend is, haar voor de volgende keuze had gesteld: ofwel zou zij van hem een paarlen halssnoer ten geschenke krijgen, ofwel een portret van Klimt.

Terwijl Friederike haar verhaal doet, begint het Monsieur de Phocas te dagen. Terwijl hij de vrouw nog steeds aanstaart, bedenkt hij dat zij de aanvallige dame moet zijn, die hem de hele nacht gezelschap heeft gehouden en hem uiteindelijk naar huis heeft vergezeld. De ontnuchterende slaap heeft echter al het gebeurde tot zijn juiste verhoudingen teruggebracht, en het wezen dat naast hem ligt en wier regelmatige ademhaling hem op de zenuwen werkt, is hem niet minder levensvreemd dan de gedachte dat hij het misschien zou moeten verzorgen en onderhouden.

Het ijs is gebroken. Klimt heeft Friederike's hand beetgenomen en langs alle kanten bekeken. Met een gemompel van goedkeuring is hij haar naar zijn atelier voorgegaan, waar de twee koffie hebben gedronken en over het portret van gedachten gewisseld hebben. Ze zijn overeengekomen drie sessies per week te houden, telkens van drie uur tot zes uur. Bij hun afscheid, heeft Klimt nog geschertst: ‘U ziet er heel anders uit dan de andere vrouwen van mijn schilderijen. Met uw portret zullen ze niet meer kunnen zeggen dat ik alleen hysterische vrouwen schilder!’ Zeer trots trippelt Friederike Maria Beer naar huis terug.

De zon is helemaal ondergegaan. In het schemerlicht krijgt de broze hals, waarop Monsieur de Phocas zijn blik heeft laten rusten, een lugubere bleekte. Het deinen van de borst obsedeert hem als het slepende getik van een klok uit een nachtmerrie. De hals oefent een onweerstaanbare kracht uit. Zonder dat hij er iets aan kan doen, voelt hij zijn vingers zich krommen. Als zelfstandige wezens bewegen de tot moorddaardige klemmen verwrongen handen zich in de richting van de hals. Monsieur

de Phocas springt uit bed, het koude zweet schittert hem aan de slapen, en hij bindt zijn handen aan elkaar vast om ze te beletten zich rond de hals te plaatsen. Onwillekeurig moet hij denken aan die verschrikkelijke episode uit

zijn kinderjaren, waarin zijn handen, die twee tortelduiven kregen toevertrouwd, de twee diertjes, symbolen van onschuld en vrede, zonder zijn goedkeuring in een wurggreep versmachtten.

De vrouw die door Klimt ten voeten uit als Friederike Maria Beer werd geportretteerd, draagt haar bontjas binnenstebuiten, waardoor het decoratieve effect van de voering goed uit de verf komt. Onder haar jas is een kleed zichtbaar, dat uit de Wiener Werkstätte komt en waarvan het origineel, zoals het nog steeds te bewonderen valt in de kostuumverzameling van het Metropolitan Museum, minder laag is uitgesneden dan het portret laat vermoeden. Op de achtergrond wemelt het van Oosterse figuurtjes die Klimt van één van zijn Koreaanse vazen heeft overgenomen. Wanneer Friederike het portret naast een foto van haar legt, monkelt ze tevreden. Zonder dat Klimts werk een volmaakte mimesis is geworden, geeft het de kleinste lijnen en groeven weer van haar fysiek én persoonlijkheid. Aan één oneffenheid blijft haar blik echter haperen. Zij kan niet begrijpen hoe een meester als Klimt zich zo schromelijk heeft vergist in de uitbeelding van de handen.

En wat als Klimt geen verwijt treft? Wat als er geen sprake kan zijn van een vergissing omdat er geen sprake kan zijn van een vrije wil? Wat als Klimts penseel het gedweeë instrument was van de handen? Wat als de schilder niets anders is geweest dan de passieve registrator van hun opstand?

In haar ergernis ziet Friederike één zaak over het hoofd: in alle burgermanswoningen valt een algemene handen-onrust waar te nemen. Het verschijnsel heeft een Europese omvang en is niet te herleiden tot het produkt van de verziekte geest ener schilder of soiréeganger. ‘Denk ik aan de begeerte iets te doen,’ noteert Nietsche in zijn *Vrolijke Wetenschap* (1882), ‘zoals zij de miljoenen jonge Europeanen onophoudelijk kittelt en steekt, omdat zij alleen de verveling en zichzelf niet langer kunnen verdragen, - dan begrijp ik dat zij de begeerte in zich moeten hebben te lijden, om aan hun lijden een aannemelijke reden te ontlenen om iets te doen.’ Het lijden wordt de aanzet tot het handelen. Men verlaat tijdelijk de beslotenheid van zijn kamer ‘om iets te doen.’ Een moment lang treedt men uit zichzelf ‘om iets te doen’. Deze begeerte iets te doen troont niet in het hoofd, noch in het hart, maar in de handen. Het is de hand die de verlammende introspectie onderbreekt in de veruitwendiging: zij handelt tegen iets of iemand. De eersten die hun ressentiment ter daad stellen, zijn de nagels.

En wat als Klimts penseel het gedweeë instrument was van de handen?

Men moet zijn nagels laten groeien gedurende twee weken. Ah! Hoe heerlijk is het op brutale wijze een kind van zijn bed te sleuren dat nog niets op zijn bovenlip heeft. En dan, opeens, op het ogenblik dat het er zich het minst aan verwacht, met de lange nagels in zijn weke borst dringen, op zulk een wijze dat het niet sterft! Vervolgens drinkt men van het bloed door de wonden te likken. (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 1870)

Mijn inerte handen, deze nutteloze handen die niets dan leegte hebben gegrepen en waarvan de moordlust 24 uur na mijn toevallen nog steeds mijn nagels doet samentrekken, deze nagels die ik ten slotte op een goede dag in het satijnglanzen vlees van een nek zal slaan. (Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901)

Dan wil hij, moét hij, een woord met geweld te voorschijn roepen, een kreet desnoods, een schreeuw van pijn, hij knijpt de arm, boort zijn nagels diep in het vlees. (Zweig, *Brandend Geheim*, 1913)

Wanneer de nagels eenmaal bloed hebben geproefd en uit hun lethargie zijn gewekt, geven ze hun drift-tot-wraak door aan de vingers en de gehele hand. Op een avond worden de armen en handen van de ik-persoon uit Mirbeau's *Le Calvaire* (1887) ‘als het ware voortgedreven door een moordlust, door een wurglust’. ‘Onder de druk van zijn vingers’ wil hij spartelend en agoniserende levens voelen sterven. Eveneens ‘door een dolle waanzin bevangen’, zijn de tot ‘bankschroeven’ ‘gekromde’ handen van Rodenbachs held Hugues Viane, die in 1892 ‘iets willen grijpen, knellen, bloemen vermorzelen’, en uiteindelijk Hugues' gezellin naar de andere wereld wurgen. Op bloemen hebben ook Quaerts' handen (Couperus, *Extase*, 1891) het gemunt. Toen hij op een avond alleen zat, ‘frommelden zijn vingers aan een roos, die uitbladerde, en toen hij die ene roos ontbladerd zag, was het in hem een wreedheid om ze àlle te ontbladeren, en hij verfrommelde ze allemaal.’ In *Brandend Geheim* en *Het Kind van de Lust* ten slotte, richten de handen zich tegen zichzelf. De handen uit Zweigs novelle ‘slaan af en toe nijdig tegen een boomstam of verfrommelen wat schors tussen hun vingers, zo hard en toornig, dat ze gaan bloeden’, terwijl hun Italiaanse zusters de lust gevoelen ‘met hun nagels in vlees te dringen’ of ‘hun vingers tegen het muurtje te verbrijzelen’, ‘om zich aan deze ondraaglijke innerlijke malaise, aan dit ondraaglijke lijden te onttrekken.’

De opstandige hand geeft de wereld te kennen dat ‘alles’ de melancholieke burger, gepoeierd en gepolijst, geparfumeerd en narcistisch, vermoeid door zijn eindeloos boekhouden, verweekt door zijn cultuur, verteerd door zijn zelfkennis, te veel wordt. Onder het rustige, berustende en vredige uiterlijk, broeit en woelt er iets. Deze dualiteit tussen rust en explosie, tussen de contemplatieve blik en de bloeddorstige hand, wordt in sfeer en beeld meesterlijk weergegeven in Couperus' verhaal *De Grootvader* (1915).

De opstandige hand geeft de wereld te kennen dat 'alles' de burger te veel wordt.

‘Als de oude man het kind aan zijn voeten zag spelen, herdacht hij de vader.’ Met deze woorden heft Couperus het verhaal aan. Het gegeven is eenvoudig. In een van de buitenwereld afgesloten kamer zit een grootvader naar zijn spelend kleinkind te kijken dat zijn beide ouders heeft verloren. Het kind roept bij de oude man herinneringen op, goede herinneringen en minder goede, herinneringen aan de moeder, herinneringen aan de vader - zijn zoon. Alles wat zich binnen de kamer afspeelt, wijst op rust. Er heerst ‘de grauw fluwelige stemming van het einde des namiddags’; het vuur van de haard gloeit fel ‘boven de zacht wegzevende assen heen’; er is een enkele lamp die bijna alleen het boek verlicht dat de grootvader vasthoudt, maar verstrooid dwalen diens ogen telkens weg naar het kind. Het kind speelt op een berevacht voor de haard met een kleine vilten beer. ‘In zijn fantasie bracht hij zeker de kleine beer tezamen met de ruige berevacht en was de kleine beer misschien het jong.’ Het murmelt nu en dan een woord. Het is met zijn zeven jaren ‘teertjes en bleek van tint en met een bijna bevalligheid in zijn gebaartjes’. Het heeft blonde krullen die even tot op de schouders hangen. Als een gnoom speelt het zijn spel.

Dit is het rustgevende decor. Niets kondigt een breuk aan met deze ademloze vrede. Ook alles wat zich binnen de geest van de grootvader afspeelt, is ontspannen en gelaten. Weliswaar was zijn zoon ‘gestorven van ondeugden’ en botsten de herinneringen op drank, kaarten en alle andere hartstochten, maar bijna leedloos blikt de grootvader toe, ‘omdat als de jaren stapelen, het leed zo ijl en broos wordt, zo dun en vreemd in de afgeleefde zin, die reeds afrekent met de dingen der wereld.’

En dan is er de moeder, zijn schoondochter, die liefelijk was en bevallig en iets ‘oneigenlijks’, iets ‘toverachtigs’ had gehad. Het kind, met ‘die zachte adertjes aan de slapen’ en ‘die blonde zijige haren’, ‘en dan die handen, o die handen als zij gebaarden!’, had alles van zijn moeder, straalde eenzelfde bekoring uit, droeg hetzelfde tere in zich. En zo laat de grootvader zijn gedachten voortglijden, en de treurige dingen worden zo dun, zo ijl, zo broos. ‘De smartelijkste herinnering wordt nauwelijks wat weemoed, de hevigste scène verwemelt weg in de heugenis, die, bijna pijnloos, een nevel gelijk, verijlt in het denken.’ Een zacht ‘weegevoel van resignatie aan de dingen’ maakt zich van de oude man meester. Hij is dankbaar-berustend.

Met de subtiliteit die hem eigen is, weet Couperus dit rustgevende decor en de rustgevende want berustende geest te verenigen. De schimmen van de zoon en schoondochter - de kabbelende herinneringen - zijn aanwezig in de kamer, ‘in de duistere, vlam - en schaduwdoorspeelde kamer’. Tussen die schimmen in zit het kind, in de vlamweerschijningen, zodat het zelf veronwerkelijkt: ‘Hoe die kinderhandjes, spelende, toch gebaarden met diezelfde bijna ziekelijke bevalligheden...!’ Een zachte, weemoedige rust komt over de oude man; zijn geel beschenen boek valt hem in de handen op de knieën; en samen met de lezer kijkt hij dromend naar het ‘blonde gnoompje in de haardglans en geheel verloren in fantasie en spel...’ Couperus weet ook de lezer in een halfwaaktoestand te schrijven. Noch de laatste, noch de oude man is zich van enig kwaad bewust. Tot plots...

Plots hief het kind zich op... Wat ging er in hem om, van kinderfantasie, nu het de kleine, vilten beer omhoog slingerde en zijn donkere ogen in het fijne kindergezichtje plots flikkerden van woede? De oude man schrikte ervan, hevig; ontsteld staarde hij

de knaapje aan. Het kind, hoog gericht, scheen bezield door een vreemde, raadselachtige woede tegen zijn speelgoed, dat hem om een geheimzinnige reden een plotselingen ergernis scheen in te boezemen; niet alleen flikkerden zijn ogen maar ook zijn bijna tere mondje verwrong tot een wrede grijns en hij schudde woedend het vilten beertje en toen... toen ranselde hij het razende tegen de kop van de grote beer, wiens vel uitstrekte voor de haard... En hij ranselde beertje tegen beer...

Ventje, wat doe je?, riep de grootvader. Maar het kind luisterde niet; het ranselde razende door, de kop van de kleine beer hing reeds afgescheurd aan het in de woedende vuisten van de knaap gemartelde vilten lijf en plotseling herkende de grootvader... zijn zoon!

Het tere mondje verwringt tot een wrede

grijns, het toverachtige verwordt tot raadselachtige woede en vooral: de artistieke handjes verliezen hun gratie. Het 'fluïdum' is doorbroken. De zalige rust is verstoord. Het kind luistert niet en antwoordt niet. Het is er voor niemand meer. Het ranselt, ranselt, ranselt maar door. Tot het zijn woede weet gekoeld:

Het bleef een ogenblik, als verbaasd om zijn passie, kijken naar de afgescheurde kop en het uitgescheurde lijf van zijn beertje, ze beiden kinderlijk weer voegende bij elkaar, zoals zij waren geweest... En toen zag hij tot zijn grootvader op en glimlachte.

> '*Zijn handjes schetsten bijna muzikaal van beweging een gebaar van verontschuldiging*'

De kabbelende draad wordt weer opgenomen. De rust keert weder. Het fijne gezichtje gaat opnieuw geheel op dat van zijn moeder lijken. De handen ontspannen: 'Zijn handjes schetsten bijna muzikaal van beweging een gebaar van verontschuldiging'. De oude man, schoon hij 'de dreigende toekomst' voorvoelt, kan 'stil zacht herademen' en vindt de kracht en stem terug om het steeds naar hem glimlachende kind te zeggen: 'Waarom heb je nu je beertje kapot getrokken, kleine vent...?'

Als verbaasd om zijn eigen passie, maakt de burger verschrikt de schade op die door zijn handverwrongen uitval veroorzaakt is. Zijn verslagenheid is oprecht, want de driftuitval geschiedt in de roes, in de dronkenschap, in wat Lorrain noemt 'l'ivresse'. In welke omstandigheden Monsieur de Phocas, Lorrains alter ego, een argeloze straathond te lijf ging, zijn we al aan de weet gekomen. Van een even grote hondsdolheid getuigt de voornoemde ik-persoon uit *Le Calvaire*, die op een afgrijselijke wijze Spy afmaakt, de hond van zijn overspelige gezellin. Het niets vermoedende dier wordt bij de achterpoten genomen ('lange dunne pootjes als van een spin') en tegen de hoek van de schoorsteenmantel geslingerd. De kop wordt verbrijzeld, bloed spuit op de spiegel en het behang, en stukken hersens druipen van de kandelaars, terwijl een oog over het tapijt rolt.

Het moment van uitbarsting - de hand die tot actie overgaat - verdraagt geen reflexie of beschouwende afstand, en sluit het woord, de overweging, het ge-weten uit. Het moment van uitbarsting is louter handeling. Het kleinkind luistert niet naar de uitroepen van zijn grootvader. De beul uit *Calvaire* 'luisterde niet naar Spy, zoals ik trouwens nooit naar enige stem die me toesprak luisterde wanneer de misdaad mij tot een of andere zondige handeling dwong.' De ik-persoon uit Lorrains roman is evenmin vatbaar voor 'het hemeltergende gehuil' van zijn slachtoffers.

Pas na de feiten, wanneer het kwaad zich voltrokken heeft, komt de burgershand tot bezinning. Het kind probeert in een mooi-kinderlijk gebaar het kapotte beertje te herstellen en kijkt dan goedig naar zijn grootvader op. 'Daarna schaamde ik mij,' aldus de held uit *Monsieur de Phocas*. 'En nog steeds heb ik berouw.' En in *Le Calvaire* lezen we: 'Toen de rede weer toegang tot mij kreeg, scheen de moord op Spy mij toe als een monsterlijke daad en het gruwelde mij, alsof ik een kind had vermoord. Spy vermoorden!... Een hond... een arm onschuldig dier!... Waarom?... Ach, ja, waarom?'

De hamvraag: waarom? Waarom die plotse verblinding? Waarom die onvoorziene razernij? ‘Tenzij ik een monster ben en ik in mij het wilde en onweerstaanbare moordenaarsinstinct draag,’ geeft Mirbeau ten antwoord. ‘In mij ligt een droesem van wreedheid die mij beangstigt; maandenlang, jarenlang ligt hij te slapen, en

plots schiet hij wakker en laat mij na het moment van crisis, achter in de angst voor mezelf,' geeft Lorrain ten antwoord.

Onder het burgerlijke toilet schuilt een bloeddorstig monster, onder de rustende hand loert een verkrampt gebaar, onder het verlammende woord wacht een bitse daad. Nooit is de rust definitief, steeds dreigend de toekomst. Over de reeds genoemde Sperelli vernemen we:

> '*Onder het burgerlijke toilet schuilt een bloeddorstig monster, onder de rustende hand loert een verkrampt gebaar, onder het verlammende woord wacht een bitse daad*'

Hetzelfde onverklaarbare gevoel van dronkenschap had zich van hem meester gemaakt, dat ook sommige mannen wel ondervinden, die, gewend zich met geestelijke arbeid bezig te houden, plotseling fysiek het uiterste van zich vergen, als ze hun moed op de proef gesteld zien of hun brute kracht ontdekken. Wat er nog in het diepst van onze ziel is overgebleven aan ingeschapen wreedheid komt soms plotseling met vreemde en ongekende heftigheid aan de oppervlakte en zelfs onder onze armzalige moderne kledij zwelt ons hart soms van een onverklaarbare en onweerstaanbare zucht tot bloedvergieten, ernaar hakend een slachting aan te richten.

De slachting geschiedt langs de vuist.

De vuist

De vuist: volgende etappe in het itinerarium van de hand. Mat lag ze in de schoot harer meester. Toen wrong ze zich. Later was ze verwrongen. Thans is ze vuist. Niet meer 'de troostende hand ener moeder, de liefkozende ener minnares, de scheppende van een kunstenaar' is zij, maar zij heeft zich gebald 'tot de vuist van een vuistvechter' en dan is zij 'in haar gesloten vierkante vorm een instrument van bijzondere schoonheid, omdat kracht bijna altijd schoonheid is' (Couperus). De matte hand wordt vuist; de vermoeide burger wordt futurist, anarchist, soldaat. Dwars door de geur en de glitter van zijn ivoren boudoir baant hij zich een weg naar buiten, naar de straat, naar de wereld, naar de massa.

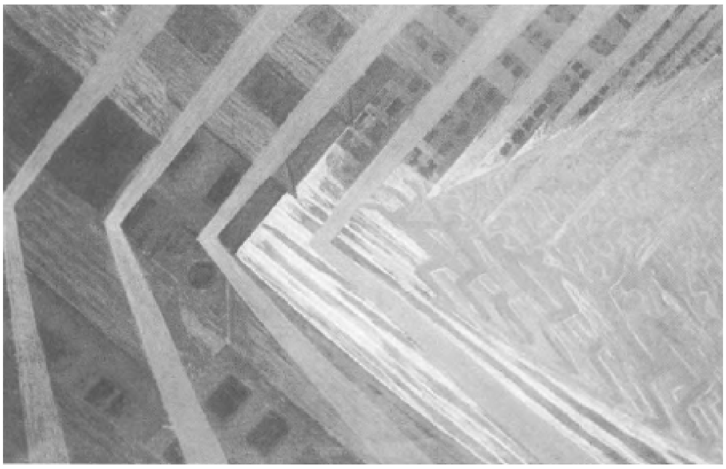
*Borluut had geen tijd meer om naar zichzelve te luisteren, om zijn hoofd te breken over nuances, om met zijn ziel bezig te zijn. Hij leefde als buiten zichzelve, versnipperd in de Actie alsook in een weidse wind die hem voortdreef. Reeds behoorde hij de anderen toe. Hij werd massa. (*Rodenbach, *Le Carillonneur*, 1897)

De vuist doorkruist de plannen van de geschiedvorser: hij die het academische voorschrift - de beschavingsgeschiedenis in overzichtelijke, door geprononceerde breuklijnen afgeperkte tijdsegmenten op te delen -, tot het zijne heeft gemaakt, moet vaststellen dat het één en dezelfde hand is die slaapt en slaat, - en wordt zo tot het inzicht gedwongen dat het anarchisme niet tegen en na maar uit en met het burgerdom

is ontstaan. Tussen 19de-eeuwse burgerlijke melancholie en 20ste-eeuwse proletarische levensdrift is er, met andere woorden, geen breuk. Immobilisme genereert snelheid.

De als beschaafd en evenwichtig geboekstaafde 19de-eeuwse historicus Hippolyte Taine, wiens geschriften een afkeer van geweld en chaos ademen, wordt zoals hij in een brief aan een vriend te kennen geeft, bij tijd en wijlen een ‘driftige eruptie gewaar van de meest uiteenlo-

pende hartstochten'. Bij de geringste aanleiding trekt 'een onstuimig en verblind beest' aan de teugels en wil 'naar voren springen'. 'Er zijn van die dagen waarop ik met plezier zou willen vechten en ik de nood gevoel enige mentale of fysieke vuistslag uit te delen,' stelt hij in datzelfde schrijven vast. Wie Taine hooglijk respecteerde was Nietzsche. En als we zielearts Max Nordau en diens sterk betwiste cultuurstudie *Entartung* (1892) mogen geloven, dan roepen de werken van Nietzsche het beeld op van iemand die 'zich met vervaarlijke blik en gestrekte vuist op de bezoekers of op ingebeelde tegenstanders stort'. Tot de kring der Taine-bewonderaars, behoorde eveneens Couperus. De Haagse dandy schrijft de semi-autobiografische romanheld Aylva uit *Metamorfoze* (1897) een gevaarlijke fascinatie toe voor 'de optocht, violet, die ginds zijn silhouetten voortstuwt, met grote gebaren van ballende vuist en immens geluid van klagende stem'; Aylva's zusterziel, de Ludwig II-achtige hystericus Othomar uit *Majesteit* (1893), kan zijn keizerlijk onwaardige sympathie voor een plebejische vrouw niet verborgen houden, wanneer zij snikkend 'haar armen vol wanhoop naar de hemel uitwerpt' en brullend 'de vuist balt' tegen een van zijn adjudanten.



...er zijn van die dagen waarop ik met plezier zou willen vechten en ik de nood gevoel enige mentale of fysieke vuistslag uit te delen...

Lijken de burgermansvuisten aanvankelijk te lijden aan schuchterheid en treden ze slechts terloops op, bij de voltrekking van de eeuwwentelingen zien we hoe zij een energieke durf aan de dag leggen en zich in woord en beeld een plaats in de beschaving toeëigenen. Sterker nog: het is alsof de cultuur zelf vuist is geworden. Het Eerste Manifest van het Futurisme (1909), wil 'het agressieve moment ophemelen, de koortsachtige slapeloosheid, de gymnastische tred, de gevaarlijke sprong, de oorveeg en de vuistslag.' Van zijn kant vergelijkt futuristisch schilder Russolo - die in een schildermanifest van 1910 het wisselen van vuistslagen even belangrijk acht als het wisselen van ideeën - de huizen van zijn machtig schilderij *Opstand* (1911-1912) die onder het proletarische vuistengeweld in tweeën plooien, met 'een bokser die buigt onder een stoot.'

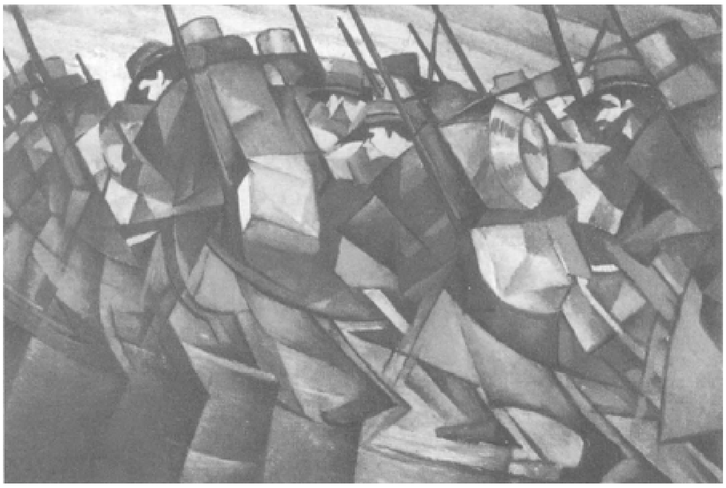
Oorlog

De Futuristen geven het sein. Overal in Europa spuwt de burger zijn zelfverachting uit.

Uitgerekend de zwakke Othomar uit Couperus' *Majesteit* leest anarchistische traktaten; uitgerekend de verlamde Aylva uit *Metamorfose* wil zich metamorfozeren tot anarchist; uitgerekend de twijfelende Constance toont liefde voor anarchist Brauws (*Boeken der Kleine Zie-*

len); uitgerekend de impotente Des Esseintes roept apocalyptisch uit: ‘Welaan, stort dan in elkaar, maatschappij! Sterf dan, oude wereld!’ (*A Rebours*); uitgerekend de burgerlijke menestreel van Weemoed en Moeheid, Emile Verhaeren, ondergaat een anarchistische gedaanteverwisseling, wordt door de ‘sidderende handen van de koorts’ meegesleurd, heft zijn vuist ten hemel ‘om de bliksem te grijpen’ en ‘stort zich in de roem of in de misdaad’ (*La Foule*).

Sociaal engagement? Plotse liefde van de bourgeoisie voor het volk? Opwelling van altruïsme? Geenszins! Gewoon: liefde voor de strijd als strijd. Als beweging. Als voortdurende verandering van vorm, kleur en positie. Liefde voor de oorlog. En wanneer de oorlog uitbreekt, wanneer de vleesetende waanzin zijn moordende vlerken over het hele wereldoppervlak heeft gespreid, wanneer de dreigementen en de ultimatums door het kanonnengebulder worden overstemd, is de burger de eerste om zich in te lijven. Zijn bloeddorstige blik kamt het brandende verschiet uit, op zoek naar de Vijand. Als een roofdier wacht hij hem op in zijn loopgraaf. De hand houdt een geweer vast. Haar itinerarium is voltooid.



Haar itinerarium is voltooid

W.J. Lukkenaer
Genrestukje of politeia
Voor wie beschreef Couperus De Apotheose?

Couperus' verhaal 'De Apotheose' is wel omschreven als 'fonkelend, maar vrij zielloos'. Met dat oordeel is W.J. Lukkenaer het niet eens: volgens hem had Couperus met dit verhaal een bepaald publiek voor ogen

Louis Couperus schreef in de jaren negentig van de vorige eeuw *Majesteit* en *Wereldvrede* en in het daaropvolgende decennium *De Berg van Licht*; drie 'keizerromans' met een uitgesproken politiek-psychologische thematiek.

Het wekt enige verbazing dat hij zich in later werk met hoofdfiguren van gelijke maatschappelijke status, beperkte tot genrestukjes. Te betwijfelen valt namelijk of de 'opvattingen' die Couperus via zijn werk wilde overdragen, op deze manier het grote publiek konden bereiken. Is dit al de vraag bij de genoemde romans - zeker niet door iedereen 'politiek' of zelfs maar 'psychologisch' gelezen - a fortiori moet zij worden gesteld bij zijn verhalen, met name de antieke. Zijn deze verhalen voor 'gewone lezers' expliciet genoeg, en zo niet, heeft Couperus zulke 'gewone lezers' überhaupt wel voor ogen gehad?

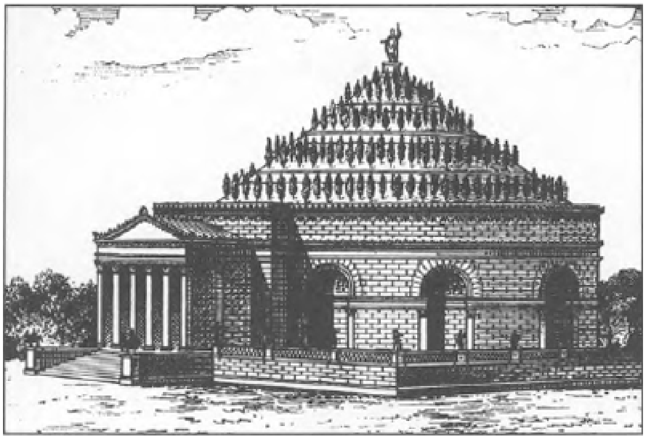
De Apotheose[1.] bijvoorbeeld geeft op het eerste gezicht 'slechts' een impressie van een historische gebeurtenis: de crematie en bijzetting van keizer Augustus. Th. Bogaerts omschrijft het als een 'flonkerende, maar vrij zielloze beschrijving van 's keizers plechtige uitvaart op de Campus Martius.'[2.] Ik lees er wel iets meer in. Het volgende is een poging om dat 'meer' te omschrijven en tot Couperus' mogelijke intenties door te dringen.

Babel

Aan de oevers van de Tiber verrijst het 'Mauzoleum' dat 'de groote Augustus', de 'Stichter des Romeinschen Rijks', heeft laten bouwen voor de as van hemzelf, van al de zijnen en van zijn slaven en vrijgelatenen. Het is een 'breed machtige toren', een 'trotsche marmeren bouw, drie verdiepingen òp, die verdiepingen zich versmallende, zich verslankende naar den blauwenden ether toe, en iedere verdieping uitbreidende een wijd terras, met aarde bedekt als een hangende tuin, waarin, regelmatig, en donkerend groen, tegen schel azuur, de grote cypressen op stonden.'[3.]

Couperus (weinig Romeinen uit Augustus' tijd zouden op het idee zijn gekomen) vergelijkt het bouwwerk met wat, in de joodse en christelijke traditie, hét voorbeeld is van menselijke hoogmoed: de Toren van Babel[4.], waarmee de mens de goden wil evenaren en onttronen. In die vergelijking oordeelt Couperus positief over Augustus' grafmonument en veroordeelt hij, impliciet, de hybris. Het gebouw is (p. 194, cursivering van mij) 'een Babel gelijk, dat torende in de wolklooze lucht, maar *symmetriesch* van lijnen en *bereikte volmaaktheid* van wel heel *trotschen*, maar niet vergeefs reikenden *hoogmoed*: de hoogmoed om de goden te naderen *meer met het symbool, dan met een werkelijkheid* van marmeren terrassen op terrassen in de wolken en de hemelen toe.'

Het herscheppen van materie tot volmaakte, symmetrische[5.] vorm; dat is de uiterste wijze waarop de trotse mens het goddelijke mag benaderen: door het oprichten van stoffelijkgeestelijke symbolen. De evenwichtige vorm alleen kan en mag op de aarde der mensen het hemelse verbeelden; in het mateloos en onvoltooibaar opstapelen van marmer, van dode materie, reikt de hoogmoed vergeefs naar het eeuwige.



Augustus' Mausoleum

Goddelijke schijn

Wat Couperus hier in zijn eerste alinea uitspreekt, lijkt op een waarschuwing. De lezer kijkt dan ook, na te zijn ingelicht over het door Augustus lang geleden gebouwde Mausoleum, wel wat op van het woord 'vergoddelijking' op de tweede pagina. Het verhaal *De Apotheose* vertelt de viering van de 'vergoddelijking' van Augustus. Is er in de mentaliteit van Augustus zelf iets veranderd sinds hij, in 28 voor onze jaartelling, zijn betrekkelijk bescheiden grafmonument liet bouwen[6.], of zijn er anderen die belang hebben bij zijn 'vergoddelijking'? Een analyse van het verhaal zal deze vraag moeten beantwoorden.

Op deze 'septembermorgen'[7.] zal Augustus' lijk worden verast en de vergoddelijking van de keizer gevierd.

Schijn en werkelijkheid contrasteren vanaf de tweede pagina: Het is niet het lichaam van de keizer dat van meet af aan in het middelpunt van de belangstelling staat, maar zijn beeltenis in was, na zijn dood natuurlijk beter dan zijn 'stoffelijke resten' in staat om een idee van goddelijkheid te wekken (p. 195, cursivering van mij): 'Jeugdige knapen woeien met pauween struisveêren waaiers koelte om de wassen figuur *als ware het*. Augustus zelve, die daar nog sliep.'[8.] Het 'werkelijke lijk' van Augustus was 'in het geheim in de nacht' al onder de brandstapel geplaatst, staat op p. 197.[9.]

Het wassen beeld wordt onder aanvoering van weduwe Livia in processie van het paleis naar het Marsveld gebracht. De dubbelheid van schijn en zijn vinden we ook in het optreden van de weduwe (cursiveringen van mij): het '*scheen* of de keizerin brak van smart'... en in dat van de klaagvrouwen: '(...) hurkten de matronen neer *in houdingen van* ontroostbaren rouw.'

Livia neemt plaats op de eerste verdieping van het Mausoleum. Het wassen beeld wordt op de brandstapel geplaatst. Bij het beeld staat Livia's zoon, de nieuwe keizer Tiberius. Nadat er de hele dag is gedefileerd steekt hij[10.] de brandstapel aan. Veelkleurige vlammen kruipen omhoog, tot de brandstapel verandert in 'één immense vuurkolom'. Dan, 'plotseling, als uit de vlammen, steeg een adelaar omhoog (...), wiekte over het Mausoleum heen, en verdween in de violetduistere nacht. Het was

de ziel van den keizer Augustus, die weg wiekte van de aarde, om in den Olympus, tusschen de goden, te zetelen in herschapen, godlijke gestalte.' Een voetnoot bij het verhaal deelt mee dat senator Numerius Atticus dit 'na een gift van Livia, die 600.000 sestertiën bedroeg, bezwoer.'[11.]

Als de brandstapel, 'om trots en hoogmoed gevoed (...) met een overdaad van brandbare schatten', na vijf dagen en nachten[12.] is afgekoeld, schept Livia (die al die tijd in de vlammen heeft zitten staren!), met Tiberius in de urn de as van Augustus, 'die nu, god, troonde tusschen de goden.'

Belang

Hierboven stelde ik de vraag: zijn er anderen die belang hebben bij Augustus' 'vergoddelijking'? De voetnoot bevestigt dit laatste: Livia *koopt* Augustus' 'goddelijkheid'. Dat wordt als het ware buiten de fictie om meegedeeld. *In* het verhaal laat Couperus alle

toeschouwers *zien*, hoe Augustus' ziel als adelaar wegwiekt van de brandstapel (maar let op de formulering die er ook bij hem een schijnvertoning van maakt - ik cursiveer -: ‘Plotseling, *als* uit de vlammen, steeg een adelaar omhoog’.).

De ‘historische’ voetnoot (die in werkelijkheid ook tot de fictie behoort) moet de lezer overtuigen van het belang dat Livia bij de ‘vergoddelijking’ heeft.

Het optreden van de keizerinweduwe en haar zoon is louter theatraal, zoals de hele crematieplechtigheid het meest wegheeft van een theatervertoning. Alle effecten bij die vertoning zijn nauwkeurig berekend. Een ‘bovennatuurlijke’, verheven sfeer met ‘bovennatuurlijke’ protagonisten wordt opgeroepen door nevelende geuroffers. Die (cursiveringen van mij) ‘*verontzichtbaarden* Tiberius en het bedde, waarbij hij stond; soms in den geurdamp, *verijlde* op het Mauzoleum de oude keizerin, werd de groep der vrouwen een *droom, schimmevaag*,’ en na vele uren van plechtige processies ‘schijnt’ dat ‘buitenaardse’, onwezenlijke nog sterker: ‘de zon zonk, een gouden stofwemeling *scheen* te trillen (...) heel het blank marmeren monument *scheen* te *verzachten*, te *verdunnen*, te *verijlen* (...)’

Als de brandstapel wordt aangestoken lezen we dan ook dat dit voor het publiek een mooie vertoning is (p. 199): ‘Het was een overprachtig schouwspel van rouw, en de Romeinen keken, voldaan en getroffen van schoonheid.’

Op de voorlaatste bladzijde wordt het karakter van tableau vivant bevestigd: op het Mausoleum bleef ‘als een tragische groep zichtbaar voor de oogen van alle Romeinen, de rouw van de Weduwe en van den Zoon.’

Ik citeerde al (ik cursiveer) de ‘woedende, razende’ vlammen, die ‘om trots en *hoogmoed* gevoed waren geworden met een *overdaad* aan brandbare schatten.’ Hoogmoed en overdaad niet van Augustus, maar van diens weduwe en haar zoon. Zij spelen niet alleen de hoofdrollen in het pseudo-religieuze drama, maar voeren - meer dan in Couperus' bronnen - ook de regie.

> ‘*Het was een overprachtig schouwspel van rouw, en de Romeinen keken, voldaan en getroffen van schoonheid*’

Machtsvertoon

Eén leidmotief[13.] heb ik tot nu toe buiten beschouwing gelaten: dat van het ‘Leger’; zeven keer vermeld, in het enkelvoud steeds met hoofdletter (de meervoudsvorm ‘legers’ komt slechts eenmaal voor). Het enkele woord ‘Leger’ was Couperus niet genoeg; vijf van die zeven keer wordt het de lezer visueel ingeprent door epitheton-achtige beschrijvingen: ‘de zon spiegelde in het koper en brons der wapenrustingen en schilden’; ‘van het Campus Martius schoten het brons en het koper der wapenen en schilden des opgestelden Legers lange, regelmatige bliksems en plotse, verblindende vonken’; ‘de rijen des wapenbliksemenden Legers’; ‘het wapenblikkerende Leger er tusschen’; ‘bleef het Leger fel bliksemend van blikkerend wapengevonkel en schildgespiegel’.

Dit machtsvertoon, in het verhaal dus zeer beklemtoond, kan de lezer, in combinatie met de voetnoot, op het spoor brengen van politieke elementen die in *De Apotheoze*,

hoe impliciet ook, niet ontbreken. Daarbij kan een studie van Couperus' bronnen verhelderend werken. De antieke schrijvers vergelijken wat hier gebeurt namelijk met de taferelen die zich afspeelden bij de verbranding van het lichaam van Augustus' voorganger, Julius Caesar.[14.] Deze had als eerste in het Romeinse Rijk de absolute macht naar zich toe getrokken en werd om die aantasting van de vrijheid vermoord.[15.] Bij Tacitus (*Annales*, I, 8) lezen we dat er (ik cursiveer) ‘op de dag van Augustus' crematie soldaten waren opgesteld *als ter bescherming*, waarover veel werd gespot door mensen die zelf de dag hadden meegemaakt - of er van hun ouders

over hadden gehoord - waarop de slavernij nog vers was en op een ongelukkige manier was gepoogd de vrijheid te herwinnen.'[16.] Cassius Dio (*Augustus* LVII, 2, 2) vermeldt dat Tiberius, om dit militair vertoon te rechtvaardigen, 'voorwendde te vrezen dat mensen zich van het lijk meester zouden maken en het op het Forum zouden verbranden, zoals ze met dat van Caesar hadden gedaan.' Ditmaal wordt elk risico door strikte organisatie en vooral door de aanwezigheid van het leger buitengesloten. Heel de plechtigheid heeft de functie de erfelijkheid van het 'goddelijk' keizerschap te bevestigen' de macht van Tiberius en zijn moeder[17.] veilig te stellen en de macht van de erfelijke dictatuur te consolideren. Een oordeel is impliciet in de schijnvertoning van menselijkheid, waarmee het volk door zijn heersers wordt misleid en zoetgehouden.

Louis Couperus

Allusietechniek

Couperus heeft *De Apotheoze* met uit de antieke bronnen geselecteerde gegevens gecomponeerd als 'niet meer dan' een pregnant beeld van een historische gebeurtenis. Doordringen tot de politieke intentie achter dit beeld veronderstelde bij lezers een ruimere kennis van diezelfde antieke bronnen. Dat zou kunnen wijzen op een geïntendeerd publiek van op zijn minst enigszins klassiek geschoolden, die 'aan een half woord genoeg hadden', die in staat waren zijn allusies ook vanuit betrekkelijk schaarse verhaalgegevens te volgens. De afwezigheid van die voorkennis bij een groot gedeelte van zijn latere publiek zou voor een deel kunnen verklaren waarom Couperus' antieke werk zeker in latere decennia vaak aantoonbaar inadequaat is gelezen.

Naast gebrek aan achtergrondkennis speelt mijns inziens het verwachtingspatroon van het lezend publiek een grote rol bij de aantoonbare *storingen* die er in de receptie van Couperus' werk zijn opgetreden. Dat verwachtingspatroon is onder meer ontstaan

door beeldvorming over de *persoon* van de schrijver. Voor die beeldvorming - Couperus als ‘dandy’, als ‘decadent’ - is de auteur met zijn verfijnde

openbare optreden stellig mede aansprakelijk. Anderzijds danken we dit verwachtingspatroon aan de - elkaar als zo vaak napratende - literatuurcritici, biografen en literatuurhistorici, waar zij naïef, niet-analytisch lezend, uitspraken en handelingen van verhaalpersonages kortsluiten op de auteur. Zo totstand gekomen *genre*bepalingen hebben een taai leven en produceren een bijbehorende leeswijze die moeilijk te doorbreken is.

Eindnoten:

1. Louis Couperus: *De antieke verhalen*, Amsterdam, 1980, p. 194-201; voor het eerst gepubliceerd in Groot Nederland, 1910, deel II, p. 32-38; herdrukt in *Schimmen van Schoonheid*, 1912, p. 28-37.
2. *De antieke wereld van Louis Couperus*, Amsterdam, 1969, p. 70.
3. Zie de afbeelding, ontleend aan V. Gardthausen: *Augustus und seine Zeit*, 1891, deel I p. 1278. In deel II op p. 864 wordt opgemerkt: ‘Das Mausoleum des Augustus (..) macht einen ernsten, feierlichen und, wenn man will, auch kolossalen Eindruck, wenn man nur nicht den übertriebenen Maasstab orientalischer Bauten anlegt...’ De reconstructie in kwestie komt veel dichter in de buurt van Couperus' beschrijving dan die van Italo Gismondi in het Museo della Civiltà Romano. Toch denk ik dat een lezer die louter op het verhaal afgaat zich nog weer een andere voorstelling maakt. Bron kan natuurlijk zowel de fantasie van de auteur als een andere beschrijving resp. afbeelding zijn.
4. Vergelijk Couperus' roman *Babel* uit 1901 over menselijke hoogmoed en kleinheid (Verzameld Werk deel IV, p. 225-308).
5. Vergelijk in het, eerder in 1910 geschreven, verhaal ‘De Laatste Morgen te Tibur’ de Villa Adriana, daar gekarakteriseerd als (ik cursiveer) ‘*symmetrielooze* opeenstapeling’ van bouwwerken. In mijn dissertatie (*De omrankte staf. Couperus' antieke werk van ‘Dionysos’ t/m ‘Herakles’*, p. 122 e.v.). heb ik deze - feitelijk zeker niet geheel juiste - karakteristiek geïnterpreteerd als symbolische aanduiding van het onevenwichtige, romantisch mateloze karakter van Hadrianus. Is deze interpretatie juist, dan kan men Couperus' beschrijving van Augustus' mausoleum misschien ook symbolisch achten voor het beeld, dat hij hier van het karakter van *deze* keizer wil geven.
6. Vgl. Gardthausen t.a.p. deel II, p. 867: ‘Augustus hat niemals die Hoffnung ausgesprochen, nach seinem Tode unter die Götter versetzt zu werden, auch nicht brieflich.’
7. Augustus stierf op 19 augustus van het jaar 14 van onze jaartelling. *Een maand later* werd hij door de senaat vergoddelijkt. Couperus combineert verassing en vergoddelijking op een etmaal in september (De antieke bronnen voor de beschreven gebeurtenissen zijn: Dio Cassius LVI, 29-47; Suetonius *Augustus*, 100, Tacitus *Annales* I,8).
8. Tijdens zijn leven verdroeg Augustus hitte noch kou. Als hij 's zomers sliep liet hij zich met een waaier koelte toewuiven: Suetonius *Augustus*, 82,1.
9. Volgens Dio Cassius (LVI, 34) werd het lichaam, in een kist verborgen, onder het wassen beeld meegevoerd.
10. Bij Dio Cassius zijn het centurionen (LVI, 42,3).
11. Volgens Dio Cassius (LVI, 46,2) schonk Julia een *miljoen* sestertiën aan deze senator, omdat hij zwoer dat hij Augustus ten hemel zag rijzen ‘zoals de traditie dat over Proculus en Romulus vertelt’. Hoe het idee werd gewekt had Dio al eerder genoteerd (LVI, 42,3; cursivering van mij): ‘en een adelaar die in de brandstapel werd losgelaten vloog op, *de schijn wekkend* dat hij zijn ziel ten hemel droeg.’ Ook Suetonius - *Augustus* 100, 4 - kent de eed. ‘Nec defuit vir praetorius, qui se effigiem cremati euntem in caelum vidisse iuraret’: ‘Er was zelfs een oud-praetor die zwoer dat hij de schim van de gecremeerde ten hemel had zien varen.’

12. De vijf etmalen en het eigenhandig vergaren van de as door de weduwe stammen van Dio Cassius (LVI, 42,4); bij Suetonius wordt dit werk gedaan door barrevoetse ridders met ongegord gewaad (*Augustus* 100,4): ‘Reliquias legerunt primores equestris ordinis tunicati et discincti pedibusque nudis ac Mausoleo condiderunt.’
13. In de zin van *in dezelfde vorm* terugkerend veelbetekenend verhaalgegeven.
14. Bij Suetonius (*Divus Julius*, LXXXIV) kunnen we lezen over de chaotische taferelen bij die eerdere plechtigheid.
15. Werd ook Augustus - en wel door Livia - vermoord? Tacitus (*Annales*, I, 5: ‘quidam scelus uxoris suspectabant’) vermeldt dit als verdenking van ‘sommigen’, en Dio Cassius (LVI, 30) transformeert haar zelfs tot een soort stiefmoeder van Sneeuwwitje, waar hij beschrijft hoe ze haar man, om de opvolging van haar zoon veilig te stellen, *met vergiftigde vijgen* zou hebben gedood.
16. ‘Die funeris milites velut praesidio stetere, multum inridentibus qui ipsi viderant quique a parentibus acceperant diem illum crudi adhuc servitii et libertatis inprospere repetitae...’
17. Livia beschouwt zich na de dood van Augustus een tijdlang als de eigenlijke machthebster (Dio Cassius, LVII, 12,3).

R. Marres

Naturalisme en karakterfatalisme

Het fatalisme bij Couperus

In het volgende wil ik betogen dat Louis Couperus zich in twee romans, *Eline Vere* en *De berg van Licht*, en in de bundel *Het snoer der ontferming* - een bewerking van Japanse verhalen en legenden - een fatalist toont. Sommige lezers zullen dit misschien vanzelfsprekend vinden, maar juist daardoor hebben veel beschouwers het waarschijnlijk opgemerkt zonder het uit te werken. Wel heeft Ton Anbeek het fatalisme van *Noodlot* zeer aannemelijk gemaakt door in zijn studie *De schrijver achter de coulissen* te wijzen op de, over dit punt, naar elkaar toe groeiende meningen van de personages. Maar recentelijk is door Dr. W.J. Lukkenaer volhardend bestreden dat Couperus een fatalist is. Dit doet hij in een paar, in Bzzlletin verschenen, artikelen over Zola en Couperus als naturalisten (1985), het noodlot in *Eline Vere* (1987) en tenslotte in een dissertatie over een deel van Couperus' antieke werk, *De omrankte staf* (1989), waarin ondermeer *De berg van licht* besproken wordt. In zijn spoor ontkent Judith Vriesendorp-Gijsbers (1987), ook in Bzzlletin, dat Couperus' laatste publikatie Het snoer der ontferming fatalistisch is. Dit alles is voor mij een reden de kwestie voor de genoemde werken eens precies uit te zoeken. Lukkenaer stelt een andere lezing voor, die waarlijk revolutionair is. Hij meent dat Couperus geen fatalistisch, maar een ethisch-didactisch auteur is. De les die Couperus de lezers in bijvoorbeeld *Eline Vere* meegeeft zou zijn: ‘Wees jezelf, zo nodig tegen je omgeving in, of het gevaar tenonder te gaan is levensgroot aanwezig.’ (1987, p. 31). Ik zal laten zien dat Eline, juist omdat ze zichzelf blijft, ten ondergaat, en daartoe een blik op haar karakter werpen. Maar eerst iets over fatalisme en determinisme in het algemeen.

Over het fatalisme van Couperus lopen de meningen nog altijd uiteen. Is het leven van de mens volledig gedetermineerd en ligt zijn lot onwrikbaar vast, of heeft hij toch nog de beschikking over zijn vrije wil? R. Marres in discussie met W.J. Lukkenaer.

Karakterfatalisme

Aan het begin van de kwestie staat een door Lukkenaer (1985, p. 18 e.v.) met instemming aangehaalde redenering van de naturalist Emile Zola, die hem tot een bepaalde lezing van Couperus brengt. Zola verdedigde zich tegen het verwijt dat het determinisme, dat aan het naturalisme eigen is, tot fatalisme leidt. Bij fatalisme is het onmogelijk op de wereld in te werken, bij determinisme kan dit wel. Determinisme houdt in dat het menselijk handelen geheel bepaald is door voorafgaande factoren, net als andere natuurverschijnselen. In het naturalisme worden die factoren samengevat onder de noemers erfelijkheid en milieu. Als men de wetten kent volgens welke de mens handelt, kan men de wereld en de mens vervolgens beïnvloeden. Men kan zijn kennis bijvoorbeeld aanwenden om het socialisme te bevorderen en de criminaliteit te verminderen. Deze redenering wordt door Lukkenaer enthousiast omhelsd. Couperus was in zijn jeugd onder de indruk van Zola, hij was ook een naturalist, en daarom zou noodlotsdenken bij hem uitgesloten zijn (1989, p. 87-88).

We zouden zijn boeken dus moeten lezen alsof ze afkomstig zijn van iemand die niet aan het noodlot geloofde.

Nu denk ik ook dat Couperus een naturalist was, in elk geval op het punt van het determinisme waar het hier om gaat.[1.] Maar hoe zit het dan met het noodlot dat expliciet zo'n rol speelt in veel van zijn werk? De term ‘noodlot’ wordt nogal eens door Couperus gehanteerd en

maakt zelfs de titel van een van zijn romans uit. De vraag is, of er misschien een bepaald soort fatalisme mogelijk is dat niet wordt uitgesloten door determinisme en misschien zelfs deels erdoor wordt geïmpliceerd.

Om het probleem op te lossen is het essentieel dat we hetgeen gewoonlijk onder fatalisme wordt verstaan, onderscheiden van wat ik *karakterfatalisme* wil noemen. Couperus hangt namelijk niet het gewone fatalisme aan, maar is in veel van zijn werk in hoofdzaak een karakterfatalist. Het gewone fatalisme - waarvan door Zola terecht wordt gezegd dat het niet uit determinisme voortvloeit -, houdt, zoals bekend, in dat het niets uitmaakt wat je doet, omdat je je bestemming toch niet kunt ontlopen. Een dergelijk fatalisme is in vele situaties duidelijk onjuist, maar in sommige bijzondere omstandigheden begrijpelijk genoeg. Wanneer een soldaat een kans van negen op tien heeft om te sneuvelen, en dat tot bijvoorbeeld 8,7 op tien kan terugbrengen door bepaalde inspannende voorzorgsmaatregelen te nemen, zal hij van die verbetering niet onder de indruk zijn. Hij zal doorgaans menen dat het niet uitmaakt wat hij doet. Er is een kogel waar je naam op staat en je hebt maar af te wachten of die wordt afgeschoten. Misschien weet hij niet eens dat hij zijn kans om te sneuvelen iets kan verminderen. Alleen systematische observatie (waar hij zelf de gelegenheid niet toe heeft) zou het hem kunnen leren. Maar zeggen dat het niet uitmaakt wat je doet of laat voor het halen van een examen is gewoonlijk absurd. Tenzij je zo knap bent of zo dom dat je hoe dan ook zult slagen of zakken.

> '*De literatuurbeschouwers die Couperus' werk fatalistisch noemden, hebben vaak vergeten erbij te zeggen dat zijn werk dat niet is in de gewone betekenis van het woord*'

De literatuurbeschouwers die Couperus' werk fatalistisch noemden, hebben vaak vergeten erbij te zeggen dat zijn werk dat niet is in de gewone betekenis van het woord. Doordat in het werk vaak het woord noodlot voorkomt, kwamen ze eenvoudigweg op de term fatalisme. Maar de vraag is dan nog waarop het noodlot in dat werk berust.

Karakterfatalisme is iets anders dan het gewone fatalisme: iemand heeft een bepaald karakter meegekregen, dat hij of zij nu eenmaal heeft en daar kan hij/zij niet buiten treden. Theoretisch gezien kun je het evengoed karakterdeterminisme noemen, zoals De Piere doet in zijn stuk over *Eline Vere* (1974, p. 121). Dat klinkt minder beladen, maar in Couperus' romans is deze determinatie vaak niet alleen een lot, maar een noodlot, omdat het lot tot de ondergang leidt. Dit is het soort fatalisme in zijn romans. Behalve dat iemand gedreven wordt door zijn eigen karakter, impliceert het natuurlijk dat de anderen waarmee hij of zij te maken heeft op dezelfde manier gedreven worden en ook zijn of haar noodlot kunnen mede-bepalen.

Het noodlot is bij Couperus dus meestal niet een geheimzinnige macht die boven de mens zweeft. Soms wil hij iets van zo'n macht suggereren, bijvoorbeeld in een in Noorwegen spelende scène in *Noodlot* en de nawerking daarvan op de vrouwelijke hoofdpersoon Eve. De hoofdzaak in die roman is echter dat de intrigant en parasiet Bertie een zwak karakter heeft en dat maakt Couperus wel geloofwaardig. Anbeek (1978, p. 125-126) ziet het noodlot in deze roman als metafysisch omdat erfelijkheid er slechts een geringe rol in speelt. Maar karakterfatalisme is niet metafysisch. Het berust op het idee dat een mens zijn karakter niet

kan veranderen. Omdat karakterfatalisme onder determinisme valt, behoort het ook tot het naturalisme.

Determinisme

Ik zei dat Couperus een naturalist is. Toch kan ik wel een eind meegaan met het idee van Herman Verhaar (1977, p. 171) dat Couperus, als je naturalisme opvat als het realisme van schrijvers die tegenover hun stof een min of meer *wetenschappelijke* houding aannemen, geen naturalist is (p. 171). Emants had die afstandelijke houding sterker. Je vindt in Couperus' werk eerder een *gevoel* dat het noodlot het leven beheerst. Dat de loop van iemands leven zijn lot is, vloeit voort uit het naturalistische idee dat de mens gedetermineerd is. Het als een noodlot aanvoelen ligt voor de hand als het slecht afloopt. Maar in *Eline Vere* is Couperus toch wel in hoge mate naturalistisch bezig. Hier krijgt ook de erfelijkheid een flinke rol toebedeeld.

Louis Couperus, 1890

Het is dus juist dat determinisme niet het gewone fatalisme impliceert, maar hieruit volgt geenszins Lukkenaers aaname dat Couperus dan in geen enkele zin fatalist geweest kan zijn. Het determinisme houdt niet in dat het niets uitmaakt wat je doet, maar wel dat je lot bepaald is en de mens geen vrije wil heeft. Door je - gedetermineerde - handelingen geef je vorm aan je - al vastliggende - lot. Karakterdeterminisme dus waarvan iemand karakterfatalisme kan maken. Zoals R. Koenig zegt in een studie over de naturalistische esthetica: ‘Schicksal ist das Produkt aus dem Charakter - bereits das unentrinnbarste aller Schicksale () -, seinen Tendenzen und den Umständen, in die er () hineingeschleudert wird durch die Kausalität des Weltgeschehens.’ (naar Galle, 1973, p. 7). Daarmee vervalt de theoretische steun voor Lukkenaers visie.

Lukkenaer wijst erop dat Zola de wetten over de mens wilde kennen om de maatschappij rechtvaardiger te maken. Dit maatschappelijk activisme is bij Couperus afwezig. Ook bij een naturalist als Marcellus Emants is dit niet terug te vinden. Determinisme is verenigbaar met activisme, maar hoeft er niet toe te leiden. Verder zal een naturalist, als hij consequent is, ook beseffen dat zijn eventueel activisme gedetermineerd is door erfelijkheid en opvoeding. Hij zal menen dat zijn karakter zijn niet te ontlopen lot is. Lukkenaer beschouwt Couperus als een honderd procent naturalist en toch meent hij dat Couperus Eline schildert als iemand met een vrije wil, die schuldig is omdat ze de verkeerde keuzes maakt. Dat is merkwaardig inconsequent. Maar alleen uit de romans zelf kan blijken of, en zo ja in hoeverre, Couperus het naturalisme trouw was en iemands ondergang onontkoombaar laat voorvloeien uit zijn of haar karakter en omstandigheden.

Eline Vere

Ook in *Eline Vere* is het karakter het noodlot ofwel fatum.[2.] Dat blijkt uit de beschrijving van Eline's levensloop en uit de opinies van de personages. Eerst de opinies. Eline's neef Vincent is vanuit zijn indolentie ook een gewoon fatalist: ‘Niemand kon iets veranderen aan wat was of zijn zou.’ Maar hij is voornamelijk een karakterfatalist: ‘Ieder was een gestel, een temperament, en kon niet anders

handelen dan volgens de eischen van dat temperament, overheerscht door omgeving en omstandigheden: dàt was de waarheid die de menschen steeds met hun kinderachtig idealisme () zochten te bedekken...' (p. 114).

Wat je wilt wordt bepaald door 'vooraf gebeurde, zoogenaamde toevalligheden' (p. 266). Dit is min of meer theorie, maar Vincent voelt het ook zo. Hij verwondert zich erover dat hij nooit de persoonlijkheid van een ander kan aannemen. Het is zijn onherroepelijk noodlot dat hij altijd Vincent Vere blijven zal (p. 120). Eline wordt door deze levensbeschouwing overtuigd. Als ze zich afvraagt waarom ze is uitgevaren tegen haar verloofde Otto van Erlevoort - waar ze hevig spijt van heeft - gaat ze zich beschouwen als een willoze speelbal die door het noodlot heen en weer geslingerd wordt. Ze heeft zichzelf willen dwingen van Otto te blijven houden, maar ze is zwakker dan haar noodlot (p. 291-292), d.w.z. haar karakter. Later voert ze aan dat ze haar karakter niet kan veranderen, al zou ze zelf wel anders willen zijn (p. 465), want dit karakter maakt haar ongelukkig.

Volgens Lukkenaer (1987, p. 30) is Eline's beroep op het noodlot alleen maar een onwaarachtige uitvlucht om haar schuld te verbloemen. Maar nergens blijkt dat het de bedoeling is dat we het zo opvatten. Geen enkel personage spreekt haar tegen. De daadkrachtige Amerikaan St. Clare, die de steunpilaar van Lukkenaers betoog is, keert zich wel tegen het gewone fatalisme (p. 481), maar spreekt opvallend genoeg soms ook rechtuit als een karakterfatalist. Hij verantwoordt een beslissing die hij nam met: 'Ik kan nu eenmaal niet anders. Ik wil het zoo!' (p. 495). Hij vindt blijkbaar - met de determinist Schopenhauer (1841, p. 412) - dat hij niet anders kan willen dan hij wil en dus niet anders kan handelen (over andere uitlatingen van St. Clare kom ik nog uitgebreid te spreken).

Het fatalisme van Vincent en Eline wordt tevens bevestigd door een man van de wetenschap: Eline's arts in Den Haag. Artsen zijn zwaarwegende autoriteiten in naturalistische romans, want zij weten van erfelijkheid af. 'Maar verder zag hij in Eline iets wat hij het noodlot van haar familie kon noemen. Eline's vader had dat gehad. Vincent had dat. Het was een zielstorende verwarring harer zenuwen (...)' (p. 416). Ook de vertelinstantie corrigeert dergelijke fatalistische opvattingen niet. Integendeel, zijn oordeel en zijn hele beschrijving van Eline's levensloop ondersteunen deze visie.[3.]

Het geluk van de stilstand

Eline is iemand die alleen in fantasieën en dromen kan leven (zie hs. III). Het begint met haar dweperige aanbidding van een operazanger. Zijn verschijning als concertzanger helpt haar echter uit de droom. Het blijkt een dikke man met een rood gezicht en vastgeplakte haren te zijn. Dat zijn stem kwaliteiten heeft interesseert haar dan niet meer. Hij is onmiskenbaar niet de held van de operarollen die ze hem zag vertolken, en daarmee heeft hij afgedaan voor deze kuise dochter van Flauberts mevrouw Bovary, die ernaar verlangt dat de opera de werkelijkheid is. In tegenstelling tot de overspelige Emma Bovary probeert de passieve Eline echter niet om iets van opera in haar alledaagse, banale wereld te verwerkelijken.

Dan dient Otto zich aan. Hij vertegenwoordigt het gewone, gezonde leven. Ze verlooft zich met hem omdat hij van haar houdt. Dan pas gaat zij van hem houden. Hij is een kalm, evenwichtig persoon, die haar de rust kan geven die ze nodig heeft. Maar de manier waarop haar geluk beschreven wordt doet vermoeden dat het nooit wat met haar leven kan worden. Ze is gelukkig omdat ze niets meer wenst en wil dat er niets veranderen zal. Het is de rust en het geluk van de stilstand, dat al eerder omineus een Nirvana genoemd is (p. 260-261, 189). Maar het leven staat nu eenmaal niet stil. Er is vaak gezegd dat het verblijf op de buitenplaats de Horze een gunstige invloed op Eline heeft. Dat is ook wel zo, maar niettemin dragen Eline's irreële geluksgevoelens daar al de kiem in zich van hun onvermijdelijk verval.

Juist de kalmte van de persoon die haar dat geluksgevoel bezorgd heeft, gaat haar op de zenuwen werken. Terwijl ze met hem verloofd is, verbeeldt ze zich bovendien dat Vincent op haar verliefd is. Alhoewel ze naar rust verlangt, maakt Otto's kalmte haar tenslotte razend (p. 290). Deze innerlijke tegenstrijdigheid nekt

haar. Ze beseft dat ze degene die haar kan redden, van zich af stoot.

Tenslotte ontmoet zij in Brussel nog de gunstig afgeschilderde Amerikaan Lawrence St. Clare. Lukkenaers interpretatie steunt vooral op de stelling dat Couperus zijn eigen mening laat horen in de woorden van dit schijnbaar anti-fatalistische personage. Daarom denkt Lukkenaer dat Eline zich beroept op het noodlot om een alibi te vinden voor haar verkeerde keuzes: haar keuze om zich eerder met Otto te verloven was verkeerd en vervolgens maakt ze de beslissende fout door niet voor St. Clare te kiezen. Laten we kijken hoe dit zit.

> '*O, spreek niet over een noodlot. Noodlot is een woord. Ieder mens maakt zijn eigen noodlot. Je bent te zwak om jezelve het te maken. Laat mij je noodlot maken*'

Hopeloze krachtoosheid

St. Clare verzet zich een keer tegen het idee van het noodlot waarop Eline zich beroept. Ze zegt tegen hem dat ze, wanneer ze hem eerder ontmoet had, van niemand anders had kunnen houden, maar nu is het te laat. Hij antwoordt: 'O, spreek niet over een noodlot. Noodlot is een woord. Ieder mens maakt zijn eigen noodlot. Je bent te zwak om jezelve het te maken. Laat mij je noodlot maken.' (p. 509). Nu lijkt het me onjuist om Couperus vast te pennen op deze woorden van St. Clare. Je kunt de strekking van een roman alleen bepalen door op de convergerende mening van meer personages te letten, zoals ik eerder deed. St. Clare's uitspraken passen bij zijn krachtig karakter, zoals die van Eline bij het hare. Maar laten we eens aanemen dat Couperus achter St. Clare stond. Dat maakt niets uit, want ook die uitspraken houden niet in dat Eline anders zou kunnen. 'Ieder mens maakt zijn eigen noodlot' klinkt flink, maar is helemaal niet anti-fatalistisch. Door je handelingen maak je je lot, maar dat wil niet zeggen dat je anders kunt handelen - of niet handelen - dan je doet. Eline zal inderdaad haar eigen noodlot maken, maar de auteur probeert met al zijn overtuigingskracht duidelijk te maken dat ze niet anders had gekund.

Ik wees er al op dat St. Clare gelooft niet anders te kunnen willen dan hij wil. Veelzeggend is ook dat St. Clare meent: 'Je bent te zwak om jezelve het te maken. Laat mij je noodlot maken.' Eline is *te zwak*. Dus zelfs de favoriete romanfiguur van de gestrenge moralist Lukkenaer - aan wie hij helder inzicht toeschrijft (1987, p. 31) - kent haar een karakter toe, dat niet in staat is een bevredigend leven op te bouwen. Sterker nog: St. Clare is al snel wanhopig omdat hij voelt niets voor haar te kunnen doen. Dit komt ondermeer omdat er zo'n hopeloze krachteloosheid uit haar woorden klinkt (p. 493).

Het is overigens niet alleen Lukkenaer die St. Clare als anti-fatalist beschouwt. Velen, zo niet allen, hebben dit zo gezien; ik noem slechts Klein & Ruijs (1981, p. 36) en Bastet (1989, p. 121, 133). Maar dit oordeel is dus oppervlakkig; ook St. Clare blijkt, als je zijn uitlatingen en gedachten analyseert, een karakterfatalist.

Fiasco

Lukkenaer ziet het als de beslissende fout van Eline dat zij niet voor St. Clare kiest. Hij vindt St. Clare zo geweldig wegens zijn verwerping van het (gewone!) fatalisme en vermoedelijk ook om zijn mooie karakter, dat het feit dat Eline niet op staande voet in zijn armen wil vallen haar schuld aan haar ongeluk

bewijst. Lukkenaer maakt een onderscheid van dag en nacht tussen Otto en St. Clare. Het zou fout zijn dat ze zich met Otto verloofde, omdat dit tegen haar persoonlijkheid ingaat, maar goed als ze dat met St. Clare gedaan had. Daarbij gaat hij voorbij aan het vele dat hiertegen spreekt.

Zoals De Piere (1974, p. 131) al heeft opgemerkt, is St. Clare namelijk in karakter gelijk aan Otto, en daarbij vertoont hij een grotere daadkracht. Ze hebben ook vanuit Eline's gezichtspunt veel gemeen, en dat is wat speciaal telt. Dit wordt door Couperus niet weersproken. Toen Eline voor Otto koos, koos ze daarmee voor een positieve figuur, wat haar slecht bekomen is. Moet ze nu weer zoiets doen? Ze kan al weten dat het haar niet helpt. Otto en St. Clare verschillen niet zodanig dat St. Clare wel een uitkomst zou zijn. Otto ziet ze als ‘mannelijk en flink in zijn hartelijken eenvoud’ (p. 260) en dat is St. Clare ook. Dat Eline door haar verloving met Otto een deel van haar karakter geweld aandoet, wordt in de roman duidelijk genoeg. Daarom komt ze erop terug. Maar later met St. Clare trouwen zou even onoprecht zijn. Dat haar verloving met Otto een fiasco is geworden toont aan dat ze niet voor het leven geschikt is. Hij wordt namelijk gepresenteerd als een prima kerel die van haar houdt, iemand om op te bouwen.

Het voornaamste verschil tussen Otto en St. Clare is, als gezegd, dat deze laatste resoluter en ondernemender is, ook tegenover haar, bijna opdringerig. Eline kan daarom denken dat ze meer aan hem gehad zou hebben dan aan Otto, als ze die eerder ontmoet had, omdat hij haar meer overheerst zou hebben. Maar het is dubieus, omdat uit haar eerdere, onbeheerste driftbuien blijkt dat ze vroeger overheersing niet accepteerde.

Lukkenaer neemt het haar kwalijk dat ze in plaats van voor St. Clare te kiezen, over haar verleden blijft tobben. Echter, wanneer St. Clare haar aanspoort met haar verleden te breken, beseft hij een frase geuit te hebben: ‘Hij begreep dat de smart van een verleden voor altijd brandmerken kon.’ (p. 494). Iets wat Lukkenaer niet aanvaarden wil. Eline's uitspraak dat ze gebroken is, dat ze een ruïne is van wat ze was, wijst hij van de hand. Maar de St. Clare op wie hij zich beroept, acht het mogelijk dat Eline gelijk heeft. En de lezer ziet dit vervolgens bevestigd.

‘*Hij begreep dat de smart van een verleden voor altijd brandmerken kon*’

Eline voert tegen St. Clare's aanzoek aan dat ze er niet op in kan gaan omdat ze indertijd Otto afschreef hoewel ze van hem hield. En ze heeft daar wroeging over (p. 507/508). Dat zijn twee aparte redenen. Ze heeft het idee in haar hoofd dat ze niet gelukkig mag worden omdat Otto misschien nog ongelukkig is door haar eerdere afwijzing. Dit kan overspannen aandoen, maar zo is nu eenmaal haar karakter. Ze heeft behoefte aan romantiseren en idealiseren. Haar uitspraak dat ze niet op het nieuwe aanzoek kan in gaan omdat ze eerder iemand afwees van wie ze hield, vind ik een betere reden. Het zit erin dat dit zich zou herhalen met St. Clare. Maar hoewel ze denkt dat het niet kan, wijst ze hem niet af. Hij vraagt haar om haar definitieve antwoord uit te stellen tot na zijn reis die vijf maanden zal duren, en daarmee gaat ze akkoord. Ik kan niets fouts in haar gedrag zien. Het is vreemd genoeg nog verstandig ook. Enige bedenktijd is nooit weg, zeker niet in een tijd waarin je moeilijk van een huwelijk afkwam.

Illusie

Als St. Clare vertrokken is gaat Eline terug naar Den Haag en zakt psychisch helemaal ineen. Ze beseft dat ze zich bij hem, hoewel ze oprecht was, toch heeft opgeschroefd om niet uitgeput te lijken (p. 543). Dit is iets wat zij zelf zo voelt, maar ik wil er in het algemeen op wijzen dat we haar besef als juist mogen beschouwen indien het, zoals in dit geval, niet tegengesproken wordt door de onzichtbare vertelinstantie (d.w.z. Couperus), noch door de omstandigheden.[4.] Ze is willoos en kan niet meer

doordenken, maar, becommentarieert Couperus: 'Die dofheid verlichtte (...) haar melancholie, die, ware zij helder van hersenen geweest, tot een onovertrefbare crisis zou gestegen zijn.' (p. 544).

Als dat zo is maakt de gedachte aan St. Clare kennelijk niet veel uit. Wat voor zin zou het dan hebben om hem te trouwen? Ze houdt niet in zodanige mate van hem dat de gedachte aan hem, die ze nog steeds zal kunnen krijgen als ze wil, haar overeind kan houden. Hij is ook niet zo vaak in haar gedachten. Het is dus uiterst dubieus dat zijn liefde veel verschil voor haar kan maken. Ze begint Otto en St. Clare in gedachten te verwarren. Ze lijken zoals gezegd inderdaad veel op elkaar. Ze voelt zich nutteloos, wat ze ook werkelijk is, en is bang gek te worden. Ze denkt terug aan haar theatrale illusies en speelt in haar eentje fragmenten van operarollen. Ze kan alleen slapen door morfine, maar als ze bezoeken heeft afgelegd helpt ook dat middel niet.

In mei denkt ze weer aan St. Clare, die binnenkort terugkomt van zijn reis. Ze kan hem schrijven, hij zal komen en die gedachte maakt haar gelukkig en kalm. Maar 'door de kalmte geheel tot zichzelve gebracht kon hare illusie niet lang duren' (p. 559). Het idee wordt door Couperus *een illusie* genoemd, en hiermee wordt het oordeel dat St. Clare haar redding zou kunnen zijn door de schrijver verworpen. St. Clare heeft haar lief uit medelijden, denkt ze. Dat is aannemelijk, want hij heeft zijn intense medelijden uitgedrukt (p. 494). Ze wil haar verwelkt leven niet aan het zijne vastketenen. Tot haar laatste gedachten behoort die aan Otto: 'Jij was het alleen, mijn Otto, niet Vincent, niet St. Clare (...)' (p. 562/563). Die gedachte lijkt me ook juist. Otto was het breekpunt in haar leven. Nadat het met hem is misgegaan, heeft het voor haar weinig zin het, in haar uitgebluste staat, nog eens met eenzelfde type persoon te proberen.

Kwade trouw

Waarom zou Couperus na Otto ook nog St. Clare in het spel hebben gebracht? Als we Eline's gedachte, dat hij eerder had moeten opdagen, moeten geloven, dan heeft Couperus St. Clare geïntroduceerd om te tonen dat niemand Eline nog kan redden wanneer het moment daarvoor voorbij is, zelfs niet een nobel en krachtig karakter als deze Amerikaan. Als we Eline's idee niet aannemelijk achten, is het simpelweg om aan te geven dat niemand haar kan redden. Je kunt vinden dat Couperus het onvermijdelijke zo te sterk beklemtoont, maar zijn opzet is wel te verdedigen. Bij herlezing viel me op hoe volledig hij is. Alle mogelijkheden die Eline nog zou kunnen hebben, worden uitgeput. Zo laat Couperus haar, vóór de periode met St. Clare, ook nog een tijd bij de oude mevrouw Van Raat wonen; ze zijn zeer op elkaar gesteld, maar tenslotte betekent deze vrouw niets meer voor haar. Hierdoor moet ze, wanneer ze voor de laatste maal terugkeert naar Den Haag, alleen op kamers gaan wonen. Omdat ze erg hoest door een begin van tbc (p. 416), heeft de dokter haar verboden om te zingen, wat ze juist zo graag deed. Alles is haar afgenomen.

Eline gaat tenonder doordat ze zichzelf blijft. Als ze met Otto was getrouwd had ze zichzelf verloochend en had ze misschien kunnen blijven leven. Maar eerder in het boek is duidelijk gemaakt dat het haar onmogelijk is met hem te trouwen. Het enige wat je uit de roman kunt leren is, dat je niet met een Eline-karakter behept

moet zijn, maar didactisch schiet je daar helaas niets mee op. Couperus heeft een personage geschapen dat niet geschikt is voor het gewone leven. Het door morfine ‘in de dood inslapen’ is voor Eline, die zonder dat middel niet meer slapen kan, een passend einde en alles bij elkaar de enige oplossing voor haar om uit haar lijden verlost te worden.

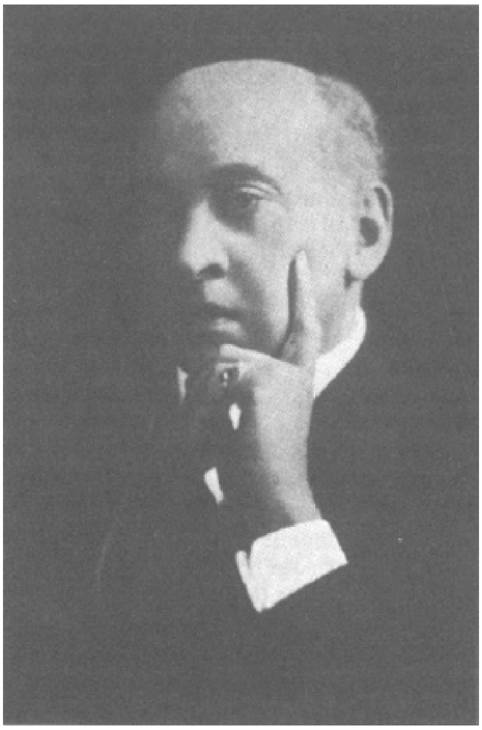
Lukkenaer meent, als gezegd, dat de personages die zich op het lot beroepen dit uit ‘kwade trouw’ doen - om een term van Sartre te gebruiken. En hij meent dat ook de schrijver aanduidt dat we het zo dienen op te vatten. Tegelijkertijd beklemtoont hij het naturalisme van Couperus. Dat is met elkaar in strijd. Als Couperus een naturalist was - en dat neem ik onder eerder vermeld voorbehoud ook aan - geloofde hij niet aan de vrije wil. Dan zal hij zeker niet bedoeld hebben dat zijn personages, die er evenmin aan geloven, te kwader trouw zijn.

Sartre beschouwt elk beroep op je karakter of

lot om je daden te verontschuldigen als een blijk van kwade trouw. Maar Sartre is dan ook het tegendeel van een determinist; volgens zijn existentialistische filosofie, in zijn hoofdwerk *L'être et le néant* (p. 85-115) en het populair bedoelde *L'existentialisme est un humanisme* (p. 36-37), is ieder mens geheel vrij (Hij zegt het nog sterker: de mens is, bestaat uit, vrijheid). Een mens heeft volgens hem niet eens een karakter. Dat is iets dat je achteraf construeert. Lukkenaer acht Couperus een naturalist en bekijkt zijn werk vervolgens alsof hij het tegendeel daarvan, een Sartriaan, is.

De berg van licht

De interessante historische roman *De berg van licht* (met helaas te veel beschrijvingskunst), die 17 jaar later verscheen, in drie delen in 1905 en 1906, is ook wel karakterfatalistisch maar deze trek is in mindere mate gethematiseerd.[5] Couperus poogt hierin begrip te wekken voor een Romeinse keizer uit de derde eeuw na Chr., bekend als Helegabalus, roepnaam Bassianus die, na een paar jaar op de troon, vermoord werd en die een slechte reputatie bij historici heeft, vooral bij de antieke (zie Bastet, 1989, p. 324 e.v.). De opvallendste eigenschap van deze androgyne keizer was zijn neiging zich als een vrouw te gedragen. Lukkenaer betwijfelt dat het een noodlotstragedie is. Hij vraagt zich af of het wel het antieke noodlot, als geheimzinnige, bovennatuurlijke macht is, dat de ondergang van de hoofdpersoon bewerkstelligt. Hij betoogt dan dat mensen schuldig zijn aan het lot van Bassianus; bijvoorbeeld zijn grootmoeder. Erfelijke aanleg en zijn milieu bepalen hem. Zeker, dat is zo. Dat wordt hem noodlottig. Valkhoff (1936, p. 371) heeft het indertijd al goed gezien, en Lukkenaer haalt hem aan; Helegabalus is een tragische noodlotsfiguur voor zover hij door zijn natuur wordt overheerst. Lukkenaer (1989, p. 90) verwijst voor wat hij het verwarrende van zo'n begripsvermenging (van noodlot en natuur) vindt, naar zijn artikel uit 1985, maar in dat artikel legt hij niets daarover uit. Het merkwaardige is dat hij de mogelijkheid van karakterfatalisme niet eens bespreekt. Merkwaardig omdat het meer dan eens zo expliciet bij Couperus geformuleerd wordt. En ook omdat Vriesendorp (1987) het in een artikel formuleert als ‘intern noodlot’, waar onbeheersbare hartstocht een sprekend voorbeeld van is. Maar voor de determinist is elke daad, ook de weloverwogene, uiteraard een uiting van het karakter en behoort dus tot het lot.



Louis Couperus

Na deze korte algemene beschouwing weer terug naar de roman. De magiër Hydaspes ziet, als de jonge Bassianus nog in Syrië woont, in de sterren het noodlot dat de jongen bedreigt (p. 348). Overgeplant onder een andere hemel, die van Rome, zal Bassianus' ziel bederven en zal 'in wilde verwarring () een walm vol vergift () wekken'. Opvallend is dat twee pagina's eerder inhoudelijk precies hetzelfde gezegd is door de vertelinstantie: '(..) overgeplant zou zij [de ziel van Bassianus] noodlottig, kort maar hevig, vergiftigen zich, en allen, die zij bekoorde.' (p. 346). Couperus schrijft 'noodlottig'. Toen ik deze bladzijden las dacht ik dat hij zijn eigen verklaring artistiek gezien beter had kun-

nen weglaten. De herhaling van zijn eigen visie door Hydaspes stoorde me namelijk, maar hij wilde kennelijk aangeven dat hij zelf dacht wat hij Hydaspes laat denken, en dat komt mij als interpretator nu goed van pas. Lukkenaer acht het op zijn minst onwaarschijnlijk dat Couperus aan het noodlot gelooft (1989, p. 92), maar zoals ik nu heb laten zien doet hij dat zeker in deze roman, net als in *Eline Vere* en *Noodlot*. Daarom is Lukkenaers mening dat de personages zich volgens Couperus ten onrechte op het noodlot beroepen, om zich vrij te pleiten, ook onaannemelijk.

Ook heeft de gelijkstelling van Bassianus' ziel met een bloem in dit verband betekenis. Het geeft aan dat die ziel in oorsprong heel wat moois heeft, maar ook dat aan haar ontwikkeling geen vrije wil te pas zal komen.

Nuis de vraag nog waarom Bassianus naar Rome ging. Hij heeft zelf niet het verlangen om keizer te worden; het is zijn grootmoeder die hem pousseert en via hem de macht wil uitoefenen. Het antwoord is dat het zijn aard is haar in dergelijke zaken te volgen. Zij is dominant. En hij is nog maar vijftien jaar. Hij wil wel onder haar juk uit komen, maar is nog niet zover, en weet het ook later nooit geheel af te schudden. Bovendien kan hij in Rome de aanbidding van zijn godheid, de zon, bevorderen. Wanneer hij niet meer gelooft in die mogelijkheid wordt hij verleid door de liefde die de menigte hem toedraagt (p. 290, 345, 353). Zo is zijn gang naar Rome en daarmee zijn ondergang geheel verklaard.

> ‘*Een angst voor zijn noodlot beving het keizertje, dat zich plotseling heel klein en zwak voelde*’

In de uitwerking van dit levenslot wordt later het noodlot weer beklemtoond als de wagenmenner Hierocles zijn minnaar wil worden. Kuiper (1969, p. 18) meent dat Couperus nergens aanduidt wat het is dat deze man macht over de keizer geeft en dat we het alleen maar aan de macht van het noodlot kunnen toeschrijven, maar ik zal laten zien waarom het volgens Couperus zo moet.

Eerst vertelt Couperus dat Bassianus, die vroeger nog weifelde tussen mannelijk en vrouwelijk, geheel vervrouwelijkt is. Dan ontmoet hij Hierocles, die zich aan hem opdringt. Deze krachtige man is ervan overtuigd dat Bassianus hem niet zal kunnen weerstaan. En Bassianus beseft dit, ondanks zijn aanvankelijk verzet, ook. Deze man zal zijn noodlot zijn (p. 484). Hoofdzakelijk wordt zijn gevoel weergegeven, en later dat van anderen, zoals zijn moeder, die het ook zo zien. Maar Couperus bevestigt het eveneens.

Eerst wat Bassianus voelt: ‘Een angst voor zijn noodlot beving het keizertje, dat zich plotseling heel klein en zwak voelde. In zijn noodlot, wist hij, was deze man getreden.’ En dan luidt het: ‘Er was nog een laatste poging in het kind zich lòs te rukken van het onvermijdelijke...’ (p. 487). Deze uitlating is duidelijk auctoriële beschrijving en oordeel; het is Couperus die steeds beklemtoont dat de keizer nog maar een kind is. Wat volgt is volgens hem onvermijdelijk. Even later is Hierocles Bassianus' minnaar, en de smoorverliefde keizer trouwt zelfs met hem. Er is overigens eerder ook nog gezegd dat Bassianus dit onontwijkbaar noodlot ook niet wil ontwijken (p. 484). Is dit geen afstand nemen van het idee van het noodlot? Allerminst. Hij is gelijk te stellen met een zwak vrouwtje. Hierocles is een brute macho. In de visie van Couperus kan Bassianus niet anders dan voor zo'n heersersnatuur vallen.

Bassianus kan niet anders dan dat willen. We zagen al bij St. Clare dat die zo denkt: ik wil het zo; ik kan niet anders.

Omdat Hierocles zo nadrukkelijk gepresenteerd wordt als het noodlot van Bassianus, ga je verwachten dat deze man in de eerste plaats tot diens ondergang zal leiden, maar dit is niet

zo. Hierocles is slechts één van de factoren die tot het spoedige einde van de keizer bijdragen. Door deze minnaar wil Helegabalus nu keizer blijven in Rome en niet terug naar Syrië waar de op macht beluste Hierocles hem, naar hij vermoedt, niet zal willen volgen. Maar wat zijn ondergang inluidt is dat de keizer de hoogste van de Vestaalse maagden tot een - voor hem tweede - huwelijk dwingt, en dat plan komt bij hemzelf op. Daarna gaat het volk, dat zijn religie geschandvlekt ziet, hem uitschelden. Des te opvallender is dan achteraf de nadruk die niettemin op Hierocles als het Noodlot werd gelegd. Ik heb nu wel voldoende aangetoond dat niet enkel de personages een karakterfatalistisch standpunt innemen, maar dat de auteur dat ook doet.[6]

Het verschil met *Eline Vere* is dat Eline louter door haar eigen karakter te gronde gaat, terwijl de Syriër Helegabalus ook nog botst met de hem vreemde cultuur van het antieke Rome. Dat geeft zijn meer Romeins geaarde neef Alexianus en diens aanhangers de kans om de macht te grijpen. Anders dan bij Eline gaat het met Bassianus mis omdat hij in Rome niet zichzelf kan blijven, en dit komt door de inwerking van de omstandigheden op zijn karakter.

Begriip

Je hebt wat aan deze historisch-psychologische roman - en 'm leest zoals hij bedoeld is - als je je afvraagt: was deze keizer wel zo slecht als je op het eerste gezicht zou denken, en vooral: hoe is hij zo geworden? Is het mogelijk iets van hem te begrijpen? Lukkenaer ziet wel in dat het er Couperus ook om gaat begrip te wekken, maar hij leest dit boek ‘ondermeer als een voorbeeld van *slecht* ethisch, sociaal en politiek handelen ()’. Volgens hem is Couperus als alle naturalisten, in het spoor van Zola, ethisch, sociaal en politiek bewogen, en via zijn werk, actief (ibid., p. 91). Couperus zou dus, in sterke mate, een moralist zijn in deze roman.

Nu mag je proberen 'm zo te lezen - zoals je dat met elke roman kunt doen (vlg. Anbeek, 1978, p. 117-118), maar naar mijn idee heb je er dan niet veel aan. Dat bijvoorbeeld het vermoorden van baby's slecht is (er worden er een paar omgebracht om de toekomst uit hun ingewanden te lezen), weten we wel. Veel historici meenden ook dat Helegabalus - een man die vaak als vrouw verkleed rondliep -van geen kant deugde. Een moralistische lezing levert een alledaags resultaat op.

Zo heeft het ook geen zin om *Een nagelaten bekentenis* van de naturalist Emants te lezen om te leren dat het slecht is je vrouw te vermoorden. Dat geloven we wel. Emants' uitgangspunt was de vraag: hoe kan het zover komen? Is het begrijpelijk te maken?

Ik heb tot nu toe laten zien dat de ontkenning van het fatalisme in bepaalde werken van Couperus onlogisch en onjuist is. Maar niet ieder werk van deze auteur is zo fatalistisch. De ontwikkeling van de hoofdpersoon van de roman *Antiek Toerisme* (1911) bijvoorbeeld wordt nauwelijks door het fatum bepaald, al is zijn ontluikend begrip dat het geluk eruit bestaat zich te schikken in zijn noodlot, deel van deze ontwikkeling (p. 123). De sfeer van de roman wordt sterk getekend door het verval

van de oude Egyptische cultuur, die bedolven wordt door het woestijnzand. En dit verval is te wijten aan het Noodlot (p. 98).

In de hoofdpersoon vindt een ontwikkeling ten goede plaats, die Lukkenaer in zijn studie (1989) op verhelderende wijze schetst. De hoofdpersoon Lucius, een esthetisch aangelegde, steenrijke Romein, is zijn lievelingsslavin, die hij als een kunstobject behandelde, kwijtgeraakt. Hij verliest aan het slot ook zijn rijkdom, maar komt tijdens zijn reis tot een ander inzicht via de Egyptische spreuk ‘wees uw eigen godheid’. Het gaat hem niet meer om bezit. Hij vindt een nieuwe vrouw, die hij, zo wordt gesuggereerd, op een normalere manier zal beminnen, en wordt beeldhouwer op een Grieks eiland.

Ook *Antiek toerisme* is overigens niet moralistisch. De gunstige ontwikkeling van de hoofdpersoon wordt terloops geschetst tussen de toeristische taferelen door en kan gemakkelijk over het hoofd gezien worden. Ethisch-didactisch zullen 99 van de 100 lezers er niets aan hebben, want afgezien van een gemaniëreerde kunstenaar zal wel niemand een zo dolgedraaide estheet in de liefde zijn, als de hoofdpersoon in het begin van het boek is (zie p. 13).

Louis Couperus

Het snoer der ontferming

In de postuum verschenen publicatie *Het snoer der ontferming en Japanse legenden* (1924), is het noodlot in veel verhalen weer prominent aanwezig. Misschien lag dit al opgesloten in de stof die door Couperus bewerkt werd, maar deze stof zal hij gekozen hebben wegens innerlijke verwantschap met het mijns inziens voornamelijk Boeddhistische element erin.

Uiteraard kan het noodlot ook uit uiterlijke omstandigheden bestaan. Zo is in 'De mieren' de voet van de wandelaar voor deze diertjes het noodlot. Armoede kan voor iemand zijn noodlot zijn, zoals voor het meisje Nishiki dat zich, omdat haar moeder en de andere kinderen gebrek lijden, als prostituée verhuurt. Samen met de even arme Mikan die als priester ontslagen is omdat hij met haar naar bed gaat, pleegt ze zelfmoord.

Vaak bestaat het noodlot uit een karakterneiging, die in primitieve culturen een demon wordt genoemd, omdat ze zo sterk is en de persoon erdoor bezeten lijkt. De demon van de nieuwsgierigheid brengt de tempelbewaarster van 'De spiegel' ertoe in die spiegel te kijken. Dat is door de goden verboden en wordt haar noodlot. De wellust is de demon (p. 110) van de 'Jonge pelgrim'. Deze kan er niets aan verhelpen dat hij zo overheersend de drang naar de vrouw in zijn hart draagt (p. 89). Daardoor kan hij echter, ondanks zijn opofferingen, geen priester worden en verdrinkt hij zich. Vriesendorp (1987, p. 66) zegt dat Couperus' bedoeling in dit verhaal onmiskenbaar is: de mens maakt hier zelf zijn noodlot door natuurlijke verschijnselen als sexualiteit, als zondig te benoemen. Dat is wel zo, maar dit behoort tot het noodlot in de zin van

Couperus. De mens maakt, afgezien van natuurrampen en ziekte e.d., zijn eigen (nood)lot, maar volgens het naturalisme is de wijze waarop hij het doet gedetermineerd. En zijn opvattingen en conventies zijn ook gedetermineerd en kunnen op hun beurt weer determinerende factoren zijn. Iets ingewikkelder - maar nog altijd veel eenvoudiger dan in *Eline Vere* - gaat het toe in ‘Gompachi en Komurasaki’. Gompachi wordt geïntroduceerd als een man met moeilijk te beheersen driften. Het meisje Komurasaki waarschuwt hem voor rovers. Hij redt vervolgens het meisje, dat daardoor verliefd op hem wordt, maar hij versmaadt haar. Later wil hij als dienstbare ridder in loondienst getreden van een rijk heer, de meest in tel zijnde en duurste publieke vrouw bezitten. Dit blijkt Komurasaki te zijn, die uit wraakzucht nu veel geld van hem eist. ‘Toen verloor hij zich, als gedreven door een noodlot ()’ (p. 184). Zij haat hem in liefde. Om haar te kunnen betalen vermoordt hij een oude geisha. Hij wordt veroordeeld en dan pleegt zij zelfmoord. ‘Hun beider hartstochten hebben voor eeuwig hun beider Karma's in elkander vervlochten.’ (p. 197). Karma is het levenslot, zoals door reïncarnatie bepaald.

In dit verhaal staat de volgende auctoriële uitlating: ‘Een bovenwereldse wil beheerst ons, mensen, wier levens kronkelen en golven als de bergstromen ()’ (p. 195). Dit is opvallend, omdat meestal weinig van een bovenwerelds

noodlot blijkt bij Couperus. De strekking van het nog niet eerder genoemde 'De bittere wijsgeer' is overduidelijk dat de mens niets van zo'n eventuele bovenwereldse wil, kan weten. Beide protagonisten, de wijsgeer en de god Jizo, zijn het daar over eens. Toch kun je, zoals ook uit dit verhaal blijkt, wel aan zo'n wil geloven of het bestaan ervan vermoeden. Galle (1973, p. 102) zegt in dit verband dat het noodlot in Couperus' latere werk soms het karakter krijgt van 'een periferische aanwezigheid, een benauwd raadsel'.

Erecode

Zoals bekend behoorde tot de cultuur van de Japanners dat men na bepaalde vernederingen op rituele wijze zelfmoord behoorde te plegen. Dit was een conventie die uiteraard (zie boven) ook tot het noodlot gerekend moet worden. In de tweede wereldoorlog gaven Japanners zich doorgaans niet over, maar pleegden als ze geen kans meer hadden zelfmoord of zelfmoordaanvallen. Wie zich wel overgaf stond aan de diepste verachting bloot. De Westerlingen die de wapens neerlegden na verslagen te zijn, hadden zwaar onder dit Japanse gevoelen te lijden. Deze erecode speelt ook een rol in Couperus'verhalen.

Indirect in 'Taira en Minomoto', dat gaat over de strijd tussen twee clans. Hierin wordt een jonge Taira-prins verslagen door de Minamoto Kumagai. De prins eist van Kumagai dat hij hem doodt, omdat hij na de schande van het overwonnen zijn niet terug kan keren naar de zijnen. Kumagai wil dat niet, omdat de prins even jong is als zijn gesneuvelde zoon. Maar de prins zegt: 'Dood mij, beveel ik u! Gij hebt er het recht toe en het is uw plicht!' (p. 64). Kumagai 'neemt zijn zwaard als zijn Noodlot hem dwingt te doen in deze ontzettende seconde' (p. 64) en onthoofdt de prins. Zijn plicht gaat boven wat hij wenst. De rest van zijn leven doet hij hier boete voor.

Volgens Vriesendorp (ibid., p. 67) wijst Couperus met het woordje 'zijn' in 'zijn Noodlot' op de keuzemogelijkheid die Kumagai heeft. Dit beweert ze terwijl er nota bene staat dat zijn Noodlot hem 'dwingt'. Zij kan wel vinden dat Kumagai vrij is, maar Couperus vindt van niet. Kumagai's gedrag hangt samen met een dwingende gedragscode: hij heeft de plicht de jonge prins te doden als die erom vraagt.

Dergelijke codes, die verinnerlijkt zijn, maken ook deel uit van het Couperiaanse noodlot. Omdat Kumagai berouw krijgt meent Vriesendorp dat hij de verkeerde keuze heeft gemaakt. Couperus zou, als een moralist, heel duidelijk de morele implicaties van verkeerd handelen laten zien. 'Het noodlot is de kapstok waaraan de misdaad van Kumagai wordt opgehangen' denkt ze (p. 67), op dezelfde wijze als Lukkenaer. Dat is niet zo. Kumagai werd door zijn Noodlot gedwongen zoals Couperus zegt, hoewel hij het op het moment zelf al niet wilde. Het tragische is de botsing tussen de erecode, die zijn plicht voorschrijft, en zijn gevoel. Wat voor hem als krijger een plicht was, is echter voor de Boeddhistische monnik die hij wordt een misdaad.

Een zwaar met noodlot geladen verhaal is 'De koelie'. Deze koelie is de minnaar van een voorname dame. Hij is echter ook de te vondeling gelegde stiefbroer van haar echtgenoot. Dit is de reden dat de echtgenoot hem niet kan negeren zoals hij met een laagstaand persoon als een koelie zou hebben gedaan. Dan zou hij alleen

zijn vrouw hebben gedood. Nu is het het noodlot, noodzakelijk en onvermijdelijk, zoals het heet, dat ze alle drie zelfmoord plegen (p. 170). Dit verhaal eindigt met een lied van de koelies over het noodlot, waaraan men niet kan ontkomen. Couperus legt het noodlot er hier wel erg dik op, maar dit zal hij nodig gevonden hebben juist omdat wij Westerlingen de dwang van de erecode in dit geval niet goed kunnen aanvoelen.

Mededogen

In de dialoog tussen 'De bittere wijsgeer' en de god Jizo is die - niet zo erg hoge - god het eens met de wijsgeer: 'Vermoedelijk is geheel deze wanorde en chaos - want méér kan ik vooral in deze wereld van het aardse bestaan der mensen niet zien - een onvermijdelijke vergissing van grotere goden en machten geweest, die dit *noodlottiglijk* schiepen en toen het geschapen was, eerst zagen de verschrikkelijkheid, die zij hadden verwekt, maar die toch

niet anders hadden gekùnd ()' (p. 212, cursivering van mij). De god weet het ook niet precies en meent dat je er maar het beste van moet maken, omdat de wereld nu eenmaal bestaat. In elk geval kun je er niet achter komen waarom je bestaat en waarom het leven in de kern zo'n verschrikking is. De god verwoordt de boodschap die vermoedelijk die van Couperus is: waardeer momenten van schoonheid; doe wat je te doen staat op de best mogelijke manier. Daarom meen ik ook de aangehaalde passage over het noodlottige, onvermijdelijke van het bestaan van de wereld als zijn mening te kunnen opvatten.

Door de goden wordt medelijden getoond met de slachtoffers van het noodlot. Er zijn Bodhisatwa's, die het Nirwana niet binnen willen gaan totdat alle stervelingen dat ook kunnen, zoals Amida, de Stralende; Jizo, de lieflijke god voor kinderen en vermoeiden; de moederlijke Kwannon, met haar duizend erbarmende handen (p. 7, 47, 197). Deze goden ontfermen zich na hun dood over veel ongelukkigen, ook als ze gezondigd hebben, bv. in 'De spiegel'. Maar als de zonde te erg was, zoals roofmoord om een courtisane te kunnen betalen, weet je dat niet zeker. 'Wellicht zijn zij [de Goden] deze twee dolende zielen van hartstocht tot toeverlaat en tot genade en vermurwen hun goddelijke beden het vreeslijke Noodlot zelve en de onafweerbare Noodwendigheid, die ons allen beheerst.' (p. 198). Het noodlot staat dus nog boven de goden.

> '*Zo blijkt de schrijver Couperus vanaf zijn eerste roman Eline Vere tot zijn laatste werk dezelfde overtuiging behouden te hebben*'

Volgens Vriesendorp zou Couperus zelf niet in een noodlot geloven: geen gelatenheid, maar mededogen kenmerkt de visie die in de verhalen tot uiting komt (ibid., p. 73). In een noodlot geloven en mededogen vormen echter geen tegenstelling: het mededogen ligt juist in het verlengde van het geloof aan het noodlot. Als de mens een vrije wil had, zou je als het misgaat tegen hem kunnen zeggen: eigen schuld, had je maar anders moeten doen. Wanneer je in een noodlot gelooft, wordt het moeilijker zo te oordelen.

De mens kan in deze verhalen niet precies weten wat zonde is. Zelfmoord mag niet van Boeddha, maar wie zondig of zondeloos is, is dat toch slechts 'volgens armelijk mensbegrip' (p. 116). Kwannon, godin der Genade, ontfermt zich over een ziel als het gaat om 'wat zonde de mensen noemen maar wat de goden noemen met namen, die wij, onwetende stervelingen, nimmer zullen verstaan' (p. 132). Het idee van zondigheid wordt dus sterk gerelativeerd, maar dat is geen relativering van het noodlot. Want mensen geloven soms zelf aan de zonde of hebben te maken met anderen die dat doen, en dat wordt dan hun noodlot.

Zo blijkt de schrijver Couperus vanaf zijn eerste roman *Eline Vere* tot zijn laatste werk dezelfde overtuiging behouden te hebben, al is daarbinnen enige verschuiving te bespeuren (zie Galle 1973).[7.]

Autonome macht

Hoe kan iemand die de bundel goed gelezen heeft, zoals Vriesendorp, toch twijfelen aan het fatalisme dat deze verhalen doordringt? Zij beroept zich op de al door mij bekritiseerde opvatting van Lukkenaer dat determinisme geen fatalisme impliceert. Verder komt het door haar definitie van 'noodlot' die ze vooropzet. Daaronder verstaat ze 'een strikt autonome macht die het menselijk leven dirigeert en als zodanig individuele keuzemogelijkheden uitsluit.' (p. 65). Volgens deze definitie is Couperus overwegend geen fatalist. Ze doet

net als Lukkenaer, die, behalve deze definitie ook, zoals we zagen, een andere hanteert - die van het gewone fatalisme - volgens welke Couperus het evenmin is. Eigenlijk zouden beiden Couperus ernstig de les moeten lezen omdat hij zo vaak het woord ‘noodlot’ laat vallen, hoewel hij zo vervelend doet daarmee impliciet van hun definities af te wijken. Een beter aanpak is echter te kijken wat een begrip als ‘noodlot’ voor een schrijver inhoudt, en dat te accepteren wanneer het geen onzin is. Op die manier doe je de schrijver recht.

Vriesendorps conclusie is dat Couperus het menselijk bestaan beschrijft als vrijheid in gebondenheid. Dat is zoals ik aan de hand van enkele verhalen heb laten zien niet aanvaardbaar. Couperus' erkenning van die relatieve vrijheid vloeit volgens haar logisch voort uit zijn ontkenning van een hoger dirigerend principe. Juist in deze bundel ontkent Couperusdat niet, maar laat het in het midden, en verder is haar gevolgtrekking ook helemaal niet logisch. Als de mens volkomen gedetermineerd is, net zoals dieren en planten, heeft de mens geen vrije wil. Spinoza (1677, dl I, St. 32, p. 46) erkende ook geen hoger principe dan de natuur - hij stelde God en de natuur gelijk aan elkaar - en juist omdat de mens volgens hem een part is van deze natuur is de mens onvrij.

‘Ik doe wat ik doen moet’

Wanneer iemand zich in zijn fictie een fatalist of anderszins toont zal hij dat ook daarbuiten doorgaans zijn. Een uitzondering kan zich voordoen als de auteur in een dictatuur leeft of louter voor geld schrijft (zie Marres 1983, p. 20). Gewoonlijk zal hij echter zijn eigen visie op de wereld in zijn fictie uitbeelden. Ik heb aangetoond dat de auctoriële vertelinstantie in Couperus' werk, Couperus als schrijver, in het noodlot gelooft. In het verlengde hiervan is het in deze tijd, waarin sommigen de vertelinstantie en de mens uit elkaar willen halen, de moeite waard om te laten zien dat de mens Couperus er evenzeer aan geloofde.

In ‘De ring en de prins’ (1957, VII, p. 637) verklaart hij: ‘Ik ben zelve ook fatalist, in zekere mate. Ik geloof wel aan een onoverkomelijk noodlot, dat heerst over onze levens; ik geloof aan de onoverkomelijkheid en de onvermijdelijkheid, maar dat geloof heeft mij nooit gedrukt ().’ Dan zegt hij dat dit komt door zijn blijmoedige natuur ‘trots vele vroegere ogenblikken van diepe melancholie, om in wanhoop neer te krimpen onder die druk van het noodlot.’

Tegen gebruik van dit citaat zullen sommigen inbrengen dat dit ontleend is aan een verhaal dat als fictie opgevat kan worden, en dat de ik-verteller ook een fictieve figuur is. Dit laatste is een onjuist dogma. Of hij dat al of niet is hangt van de conventies van een tijdperk af. De auctoriële ik-verteller was vroeger lang niet altijd gefictionaliseerd, en is het hoogst waarschijnlijk niet in dit citaat. Maar hoe dit ook zij, er is ook te citeren uit de ‘Brieven van een nutteloze toeschouwer’. Couperus was in augustus 1914, toen de Eerste Wereldoorlog was uitgebroken, in München en becommentarieert (1957, IX, p. 555): ‘De Daad, de Tragische Daad, waartoe gedwongen werd een tragisch volk, waartoe het gestuwd werd door de Noodlottigheden: het grote Wiel rolt af de hellende weg en niéts is meer, zelfs door goddelijke Machten, te wenden aan de Onafwendbaarheid...’ Het beeld van het

rollende Wiel stamt uit het fatalistische Boeddhisme. In het volgende komt nog een keer ‘noodlottige greep’ voor en een Heros over wie hij zegt ‘hoe tragischer hij is, hoe heviger hem het Noodlot straffen zal...’. In dit citaat gaat het niet om karakterfatalisme; de wereldoorlog wordt gezien als een bovenindividueel gebeuren.

Een zuivere uiting van karakterfatalisme treffen we aan in het opstel ‘Hoe een roman geschreven wordt’ (1957, XII, p. 47). Daarin zegt Couperus dat hij er zelf weinig aan kan doen dat hij romans schrijft: ‘Ik kan het eenvoudig soms niet laten. () Ik doe wat ik *doen moet* en ik schrijf de romans, die ik *schrijven moet*’ (cursivering van mij). Er is dus geen verschil tussen de auctoriële vertelinstantie in Couperus' werk en Couperus zelf. Het is heel begrijpelijk dat Couperus, die homosexueel was in een tijdperk waarin deze neiging als verwerpelijk werd veroordeeld, dit lot als een noodlot ervoer, in elk geval gedurende een tijd. Door zijn geaardheid zal hij gedisponeerd zijn geweest bepaalde consequenties uit het naturalisme te aanvaarden en nog te verscherpen.’[8.]

Bibliografie

Anbeek, T. 1978 *De schrijver tussen de coulissen*. Amsterdam.
Bastet, F. 1989[3] *Louis Couperus. Een bibliografie*. Amsterdam.
Bogaerts, Th. 1969 *De antieke wereld van Louis Couperus*. Amsterdam.
Couperus, L. 1957 *Verzamelde werken*. Amsterdam/Antwerpen.
Couperus, L. 1988 *Eline Vere. Een Haagsche roman*. (1888). Volledige werken Louis Couperus 3, Utrecht/Antwerpen.
Couperus, L. 1975 *De berg van licht*. (1905-1906). Verzamelde werken VI, Amsterdam.
Couperus, L. 1987 *Antiek toerisme, Roman uit Oud-Egypte*. (1911). Volledige werken Louis Couperus 30, Utrecht/Antwerpen.
Couperus, L. 1984 *Het snoer der ontferming en Japanse legenden*. (1924). Met een nawoord van F.L. Bastet. Amsterdam.
Drop, W. 1963 'Noodlot en romanstructuur bij Louis Couperus.' In: Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde 79, p. 288-305.
Galle, M. 1973 *Van gedroomd minnen tot ons dwaze bestaan. Het noodlot in het werk van Louis Couperus*. Hasselt.
Goedegebuure, J. 1987 *Decadentie en literatuur*. Amsterdam.
Klein, M. & Ruijs, H. 1981 *Over Eline Vere van Louis Couperus*. Amsterdam.
Kuiper, W.E.J. 1969[2] *Couperus en de oudheid, gevolgd door enkele brieven van Louis Couperus*. Amsterdam.
Lukkenaer, W.J. 1985 'In het voetspoor van Zola, Couperus als naturalist.' In: Bzzlletin 129.
Lukkenaer, W.J. 1987 'Eline Vere na 100 jaar. Couperus en het noodlot.' In: Bzzlletin 151.
Lukkenaer, W.J. 1989 *De omrankte staf, Couperus' Antieke werk deel 1: van 'Dionysos t/m 'Herakles'*. Katwijk Z.H. (diss. Rijksuniversiteit Leiden).
Luger, B. en Lodders, G. 1986 'Naturalisme'. In: *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur*, red. G.J. van Bork/N. Laan. Groningen.
Marres, R.F.M. 1983 *De vertelsituatie en de hoofdmotieven in de Anton Wachter cyclus van S. Vestdijk*. Amsterdam.
Piere, J. de 1974 'Verteller en gezichtshoek. Een benadering aan de hand van Couperus' *Eline Vere*. Spiegel der Letteren 16, p. 119-133.
Sartre, J.-P. 1962 *L'existentialisme est un humanisme*. Paris.
Sartre, J.-P. 1963 *L'être et le néant*. Paris.
Schopenhauer, A. 1841 *Die beiden Grundprobleme der Ethik*. In: *Sämtliche Werke* III, Leipzig z.j.
Spinoza, B. de 1677 *Ethica*. Vert. N. van Suchtelen, Amsterdam 1979.
Valkhoff, P. 1936 'Couperus en Lombard'. De Gids, I, p. 357-372
Verhaar, H. 1977 'Louis Couperus als naturalist', Tirade nr. 223, jg. 21, p. 169-179.
Vriesendorp-Gijsbers, J. 1987 'Het snoer van ontferming. Verhalen van een fatalist?' Bzzlletin 151, p. 65-74.

Eindnoten:

1. Ik ben het eens met Luger en Lodders (1986, p. 137) dat het voor de hand ligt de nadruk op determinerende factoren tot beslissende voorwaarde te maken voor de vraag of een boek naturalistisch is, al is ook dit niet geheel onproblematisch.
2. Mijn beschouwing over deze roman en *De berg van licht* is als een aanvulling op het artikel van Drop (1963) te beschouwen, en omgekeerd. Drop maakt veel werk van vooruitwijzingen. Hij gaat nauwelijks in op de periode van Eline met St. Clare en daarna, wat ik wel uitgebreid doe.
3. Klein en Ruijs (1981, p. 29-30) gaan nog verder in op de rol die de erfelijkheid speelt. Eline aardt naar haar vader, en ook Vincent lijkt op hem.
4. Dat deze vertelinstantie de auteur is, heb ik betoogd in mijn studie 1983, p. 10-24.
5. Met Goedegebuure (1987, hs 4) reken ik deze roman tot de stroming van de decadentie, maar dit sluit deterministische verklaringen van de ondergang zoals het naturalisme ze pleegt te geven, niet uit.
6. Drop (1963, p. 303) stelt dat het noodlot in deze roman ‘meer de trekken van een metafysische macht krijgt.’ Lukkenaer (1989, p. 90) meent dit weerlegd te hebben door op determinerende factoren te wijzen. Maar dit is niet voldoende. Drop wijst namelijk op het geloof van de astroloog Hydaspes in het begin dat het Noodlot almachtig is, waardoor het hele gebeuren in het teken hiervan komt te staan. Dit is wel zo. Toch gaat ook mij Drops uitlating dat het noodlot in deze roman een mysterieuze macht is (p. 304) te ver. Het gaat alleen voor Hydaspes' opvatting en voorspellende vermogen op.
7. Het is de moeite waard erop te wijzen dat het noodlot voor Anton Wachter, het alter ego van Simon Vestdijk, bestaat uit een mengsel van karakter, toeval en voorbeschikking door de sterren (Marres, 1983, p. 150-151). Dit verschilt niet zoveel van het noodlot bij Couperus. Erfelijkheid ontbreekt echter bij Anton. ‘Toeval’ lijkt ervan af te wijken, maar dit hoeft niet. Anton ontkent dat een toevallige ontmoeting veroorzaakt is, maar gaat uit van zichzelf, en dan kan het in het kader van zijn leven toevallig lijken.
8. Ik dank Herman Verhaar en Peter Schmitz voor het maken van kritische kanttekeningen bij dit stuk.

Charles Forceville
'Allemaal verleden tijd'
Over de romans van Kazuo Ishiguro

In 1989 kreeg Kazuo Ishiguro de Booker Prize voor The remains of the day. Het was zijn derde roman, waarin de thema's van de onbetrouwbare herinnering het generatieconflict en de verhouding tussen leermeester en leerling opnieuw een belangrijke rol speelde. Charles Forceville overziet zijn werk.

De Brits-Japanse schrijver Kazuo Ishiguro heeft tot op heden pas drie romans geschreven, maar zijn werk heeft al zo'n grote indruk gemaakt dat maar weinig insiders echt verbaasd waren toen hij in 1989 de Booker Prize kreeg. Engelands hoogste literaire onderscheiding werd hem toegekend voor *The remains of the day*, maar in 1986 was hij met *An artist of the floating world* ook al voor diezelfde Booker Prize genomineerd. Uiteindelijk kreeg hij voor deze roman de Whitbread Book of the Year Award, terwijl zijn debuut *A pale view of hills*[1.] al met de Winifred Holtby prijs bekroond werd. Nu zeggen prijzen natuurlijk niet alles, maar een schrijver die allerwegen zoveel lauweren oogst, wekt toch op zijn minst nieuwsgierigheid. En dat is terecht.

Subtiliteit

Ishiguro, die in 1954 in Nagasaki geboren werd, woont sinds zijn zesde jaar in Engeland. Ondanks de prille leeftijd waarop deze verhuizing naar het Westen plaatsvond, speelt zijn Japanse achtergrond een belangrijke rol in zijn werk. Dat is zeer expliciet het geval met de eerste twee romans, aangezien die geheel (*Een kunstenaar van het vlietende leven*) of grotendeels (*Versluierde heuvels*) in Japan gesitueerd zijn en over Japanse personages handelen; maar hoewel Ishiguro's laatste roman een Britse butler als hoofdpersoon heeft en zich in Zuidwest Engeland afspeelt, is het verschil met de vorige twee minder groot dan de veranderde setting wellicht zou doen vermoeden. Ishiguro's proza doet namelijk in nog een ander opzicht Japans aan: het is buitengewoon subtiel. Voor een deel hangt deze subtiliteit samen met de beleefdheid die zo hoog in het vaandel staat in de Japanse cultuur. Een botte weigering of ontkenning is ongepast, zodat zelfs als een personage het volstrekt oneens is met de gesprekspartner, hij of zij toch altijd de schijn van instemming ophoudt om intussen het tegendeel te beweren. Deze manier van met elkaar omgaan, zo bewijst Ishiguro's laatste roman, kan uitstekend getransponeerd worden naar de Engelse samenleving. Tact en beleefdheid zijn immers ook daar belangrijke eigenschappen, en voor de prototypische Britse butler geldt dit in het bijzonder. Maar het indirecte van Ishiguro's romans zit hem niet alleen in de omgangsvormen. Veel informatie die essentieel blijkt voor een goed begrip van de romans is vervat in beelden, gebeurtenissen en commentaren waarvan pas in tweede instantie duidelijk wordt hoe ze bijdragen aan het verhaal. Ishiguro's raffinement dwingt de lezer dus tot grote oplettendheid, en zelfs voor wie die betracht zal herhaalde lezing geen luxe zijn. Maar gelukkig valt er zo veel te genieten dat dit bepaald geen straf is.

Tijd

Een van Ishiguro's grote thema's is de tijd. Nu inspireert dit onderwerp al een aantal jaren veel schrijvers: de vraag naar de verhouding tussen geschiedenis en fictionaliteit en de relatie tussen heden, verleden, waarheid en herinnering duikt in veel hedendaagse litera-

tuur op, maar Ishiguro's behandeling van dit thema is eigenzinnig, en krijgt mede door zijn Japanse achtergrond een originele invalshoek. Ishiguro's benadering van het ‘gat’ tussen heden en verleden dat ontstaat door de vervormende invloed van de herinnering, wordt in zijn romans namelijk gecompliceerd door de aanwezigheid van een spanningsveld tussen de oudere en de jongere generatie.

Het begrip tijd speelt om te beginnen al een belangrijke rol in de vertelstructuur, die in de drie romans opmerkelijk identiek is. Er is telkens sprake van één verteller, die vanuit het heden terugkijkt op zijn of haar verleden, en wel in de vorm van herinneringen. Het feit dat de lezer dit verleden via herinneringen gepresenteerd krijgt, is van groot belang. Herinneringen zijn vaak vaag, onvolledig en selectief, en als zodanig niet noodzakelijk een correcte afspiegeling van het verleden, en dat geldt zeker in deze romans. De herinneringen, opgeroepen door gebeurtenissen die in het heden plaatsvinden, confronteren de vertellers namelijk met pijnlijke problemen die ze zich tot dan toe niet of slechts ten dele bewust waren, en die bovendien hun huidige leven in vergaande mate bepalen.

Versluierde heuvels

V*ersluierde heuvels* speelt zich af in het Nagasaki van net na de tweede wereldoorlog. De oorlog, en in het bijzonder de atoombom die zulke verschrikkelijke gevolgen had, komt maar terzijde ter sprake, maar heeft diepe littekens achtergelaten in het leven van de personages. Er is niemand die niet een echtgenoot, verloofde of familielid heeft verloren, en eigenlijk wil iedereen de oorlog het liefst zo snel mogelijk vergeten. Personages houden elkaar telkens voor dat het verleden onherroepelijk voorbij is, en dat alleen de toekomst geluk kan brengen. Op macro-niveau stort men zich op de wederopbouw van Japan, dat zich in deze fase ontwikkelt tot een modern, in veel opzichten op Amerikaanse leest geschoeid industrieland. Ondanks dit toekomstgerichte denken is het verleden onder de oppervlakte echter nog zeer nadrukkelijk aanwezig. De hoofdpersoon en verteller van *Versluierde heuvels*, Etsuko, is in Japan geboren, maar blijkt op een gegeven moment haar eerste echtgenoot verlaten te hebben om met een Brit te trouwen. Met haar dochter uit het eerste huwelijk, Keiko, gaat ze naar Engeland. Bij haar tweede echtgenoot krijgt ze een tweede dochter, Niki. Wanneer de roman begint is de echtgenoot al enige tijd dood. Van meer belang is echter dat Keiko, die nooit heeft kunnen aarden in Engeland, kort tevoren zelfmoord gepleegd heeft.

De roman springt telkens tussen heden en verleden heen en weer. In het heden[2.] is Niki, kort na de dood van haar halfzuster, bij haar moeder op bezoek. Door bepaalde vragen en opmerkingen van Niki komen bij Etsuko allerlei herinneringen bovendrijven aan de zomer dat ze zwanger was van Keiko, een paar jaar na het einde van de oorlog. Deze herinneringen spitsen zich toe op de wederwaardigheden van een vriendin die ze destijds had, Sachiko, en de dochter van Sachiko, Mariko. Deze Sachiko had een verhouding met een Amerikaanse soldaat, Frank, met wie ze naar Amerika wilde. Ze is zo door deze gedachte geobsedeerd dat ze haar dochter Mariko, een eenzelvig meisje dat aan oorlogstrauma's lijdt, behoorlijk verwaarloost. Etsuko maakt zich

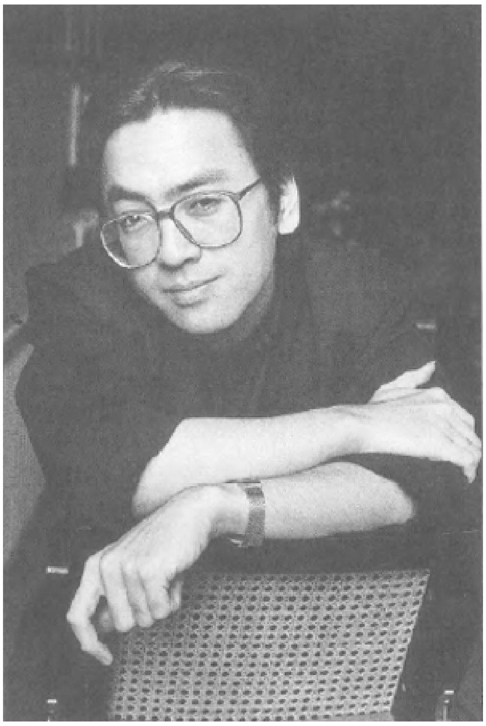
zorgen over Mariko, en ontfermt zich regelmatig over haar wanneer Sachiko bij Frank is.

Onbetrouwbare herinneringen

Er is echter iets vreemds aan de hand met de herinneringen van Etsuko. Een paar keer herinnert ze zich gebeurtenissen die wel verdacht veel op elkaar lijken, en bovendien verspreekt ze zich enkele malen. Geleidelijk aan wordt duidelijk dat Etsuko's versie van de gebeurtenissen in het verleden niet helemaal klopt, waarbij de onnauwkeurigheden bovendien niet arbitrair zijn, maar een bepaald patroon volgen. Mede door enkele gesprekken die zich tussen Etsuko en Niki afspelen, begint de lezer zich te realiseren dat wanneer Etsuko het over Sachiko en Mariko heeft, ze in feite veel van haar verhouding met haar *eigen* dochter, Keiko, in dit tweetal projecteert. De overeenkomsten tussen de moeders en dochters zijn immers opvallend: zowel Etsuko als Sachiko besluit op een gegeven moment Japan te verla-

ten en haar geluk te beproeven door een buitenlandse geliefde naar diens vaderland te volgen, en beiden dwingen hun dochter hun te vergezellen. In het geval van Etsuko leidt dit uiteindelijk tot Keiko's zelfmoord en, zo wordt gesuggereerd, Etsuko's schuldgevoelens hierover zijn zo groot dat zelfs haar herinneringen erdoor aangetast zijn. Ze is alleen maar in staat zich haar levensverhaal te ‘herinneren’ door het te projecteren op dat van Sachiko. Op het moment dat de lezer ontdekt dat hij met een hoogst onbetrouwbare vertelster[3.] te maken heeft, opent zich een hele nieuwe laag in de roman. Als Etsuko's eigen levensverhaal opgesloten ligt in hetgeen zij zich over Sachiko en Mariko herinnert, waar ligt dan precies de scheiding tussen wat er nu wel en wat er niet klopt in Etsuko's vertelling? Wanneer heeft ze het nu echt over Sachiko en Mariko en wanneer eigenlijk over zichzelf en Keiko? Of zijn Sachiko en Mariko misschien zelfs volledig aan Etsuko's verwarde geest ontsproten? Het is tegelijk tergend en intrigerend dat de roman hier geen definitief uitsluitsel over geeft. De passages uit het verleden krijgen we immers alleen via de onbetrouwbare verteller Etsuko te horen; andere, onafhankelijke, gezichtspunten hebben we niet.

Generatieconflicten



Kazuo Ishiguro; foto: Nigel Parry

Het spanningsveld tussen heden en verleden komt bij Ishiguro niet alleen naar voren in het fenomeen van de onbetrouwbare herinnering maar, zoals gezegd, ook in het generatieconflict. In *Versluierde heuvels* speelt dit thema in twee relaties een rol. In het heden van de roman wordt in de discussies tussen Etsuko en Niki duidelijk dat zij, bij alle andere misverstanden die er tussen hen bestaan, ook een heel verschillend idee hebben van de rol van de vrouw in de maatschappij. Als Niki

laatdunkend zegt, ‘Zo veel vrouwen worden gewoon gehersenspoeld. Ze denken dat het hele leven uit trouwen en kinderen krijgen bestaat,’ antwoordt Etsuko, ‘Maar als puntje bij paaltje komt, is er niet veel anders, Niki’ (195). Nu is Niki geheel verbritst, en de enige link die ze met Japan heeft is een moeder die bovendien erg zwijgzaam is over het verleden. Het is dus waarschijnlijk dat deze verschillen van inzicht niet alleen aan de generatiekloof te wijten zijn, maar ten dele ook zijn terug te voeren op de culturele verschillen tussen Japan en Engeland. Dat is zeker niet het geval met de tweede relatie in de roman waarbij dit thema speelt, namelijk in de verhouding tussen Jiro, Etsuko's eerste echtgenoot, en zijn vader Ogata. Jiro is de Japanner-nieuwe-stijl die helemaal opgaat in werk en carrière, en zich weinig gelegen laat liggen aan de oude waarden van trouw en vaderlandslievendheid die zijn vader altijd voorgestaan heeft. Tijdens een bezoek aan Jiro en Etsuko brengt Ogata een artikel van een oud-klasgenoot van Jiro ter sprake. In dit artikel, in een onderwijsperiodiek, laat de auteur, Shigeo Matsuda, zich nogal negatief over de vorige generatie leraren uit, waarbij Ogata met name genoemd wordt. Ogata is verontwaardigd, ook al omdat hij Matsuda destijds zelf vooruit geholpen heeft, en verlangt dat Jiro bij

Matsuda op excuses zal aandringen. Jiro reageert ontwijkend, en uiteindelijk gaat Ogata zelf bij Matsuda langs. Tijdens de pijnlijke confrontatie laat Matsuda eerlijkheid boven beleefdheid prevaleren:

> Laat me u dit zeggen. Ja, ik geloofde alles wat ik in dat artikel heb geschreven en dat doe ik nog. In uw tijd werden Japanse kinderen verschrikkelijke dingen geleerd. Ze leerden leugens van de kwalijkste soort. En nog erger was, dat hun niet werd geleerd om te begrijpen, om vragen te stellen. En daarom werd het land in de onzaligste rampspoed uit haar gehele geschiedenis gestort. (159)

Een kunstenaar van het vlietende leven

In *Een kunstenaar van het vlietende leven* spelen de gespannen verhoudingen tussen ouders en kinderen, leraren en leerlingen een nog belangrijker rol. In wezen wordt, zoals Gabriele Annan aangeeft,[4] de problematiek van Ogata in deze roman opnieuw ten tonele gevoerd, maar nu in de persoon van hoofdfiguur en verteller Masuji Ono. Net als Ishiguro's debuutroman is *Een kunstenaar van het vlietende leven* gesitueerd tegen de achtergrond van een na-oorlogs Japan dat wanhopig probeert zijn traumatische ervaringen te vergeten en in rap tempo bezig is een van 's werelds leidende economische grootmachten te worden. Daarmee houden de overeenkomsten met Ishiguro's eersteling niet op: opnieuw treffen we hier de structuur aan van een verteller die in het heden (hier: de periode oktober '48 juni '50) door een aantal gebeurtenissen gedwongen wordt om terug te denken aan zijn verleden. Beetje bij beetje krijgt de lezer via Ono's herinneringen de stukjes van de puzzel aangereikt. Ono is op jonge leeftijd tegen de zin van zijn vader kunstenaar geworden. Hij heeft talent en mag zich op een gegeven moment (we spreken nu over ongeveer 1914) de leerling noemen van een in aanzien staande meester, Moriyama. Deze meester leert zijn pupillen te schilderen in de stijl van ‘het vlietende leven’ - ‘de nachtelijke wereld van plezier maken, theaters en drinkgelagen, de wereld die de achtergrond vormde van al onze schilderijen’ (162). Na een jaar of zes ontmoet Ono de politiek-bewuste Chishu Matsuda, die hem ervan overtuigt dat hij als kunstenaar niet de ogen mag sluiten voor de harde realiteit om hem heen, en Ono besluit zijn talent in dienst te stellen van de patriottische geest die in het land aan het opkomen is. Wel ziet hij zich hierdoor genoodzaakt om de protectie van zijn meester op te geven. Maar Ono heeft het tij mee en wordt een gerespecteerd man. De rampzalige oorlog waarin Japan dankzij de nieuwe politiek betrokken raakt, brengt hierin echter verandering. Net zoals Ogata in *Versluierde heuvels* worden Ono en zijn generatiegenoten er na de oorlog van beschuldigd dat zij hun zonen en leerlingen eerst geïndoctrineerd, en vervolgens de dood ingestuurd hebben.

In het heden van de roman wordt Ono er door zijn twee dochters op gewezen dat het hoog tijd wordt dat Noriko, de jongste, gaat trouwen. Aangezien de delicate huwelijksonderhandelingen al eens eerder afgeketst zijn, drukken de dochters hun vader op het hart dat hij moet zorgen dat de detectives van de Saito's, de aanstaande

schoonfamilie, die zoals gebruikelijk is de antecedenten van Ono zullen natrekken, met goede rapporten bij de Saito's kunnen terugkeren. Ono besluit dus enkele mensen uit zijn verleden op te zoeken, en er komen allerlei herinneringen boven.

Ook Ono is echter geen betrouwbare verteller. In de eerste plaats is hij, niettegenstaande zijn schijnbare bescheidenheid, in wezen behoorlijk met zichzelf ingenomen, en hij heeft daardoor de neiging om zijn eigen rol in, en zienswijze op, allerlei gebeurtenissen te overschatten. Dit wordt op tal van subtiele wijzen duidelijk. Zo neemt Ono zijn kleinzoon Ichiro, tegen het advies van zijn moeder Setsuko, mee naar een enge film, zonder zich te realiseren dat het jongetje eigenlijk niet durft. Pas als Ichiro zich gedurende de hele film onder een regenjas verbergt, begrijpt hij dat Setsuko en Noriko het goed gezien hadden. Het is overigens typerend voor Ono dat hij zelfs dan zijn ongelijk niet hardop wil bekennen. Ook over de reden dat het de eerste keer misgelopen is met de onderhandelingen voor Noriko's huwelijk heeft Ono het waarschijnlijk bij het verkeerde eind. In

zijn hoogmoed meent hij dat de familie Miyake uiteindelijk zijn, Ono's, familie te hoog op de maatschappelijke ladder vond staan voor een huwelijksverbintenis, maar veel aannemelijker is dat de Miyakes moeite hadden met Ono's rol in de oorlog.

Meester-leerling

Verder is er ook in Ono's verleden één gebeurtenis in het bijzonder waar hij, al kan hij het nauwelijks toegeven, met schaamte aan terugdenkt. In de dertiger jaren heeft hij zijn meest talentvolle leerling, Kuroda, die - net als Ono zelf twintig jaar eerder - besloot zich van zijn meester af te keren en zijn eigen weg in te slaan, aangegeven wegens onpatriottische activiteiten. Als gevolg hiervan is Kuroda gevangengezet en mishandeld. Wanneer Ono deze episode eindelijk ter sprake brengt, suggereert hij dat hij de consequenties van zijn daad niet overzien had. Nu blijkt uit diverse gebeurtenissen dat Ono in politiek opzicht vrij naief is, dus dat zouden we nog kunnen geloven, maar er lijkt toch wel wat meer aan de hand te zijn. Door alles heen speelt immers een variant van het generatieconflict, namelijk de complexe verhouding tussen leraar en leerling. Op verschillende plaatsen in de roman gaat Ono in op deze relatie, die in zijn ogen volgens een onvermijdelijk patroon verloopt. Een leraar leidt een leerling op, en als de leerling een goede is, komt er een moment waarop hij zich gaat afzetten tegen de leraar. Hij verwerpt een aantal van diens principes, en gaat zijn eigen weg, hetgeen de leraar maar moeilijk kan accepteren. De goede leerling wordt op *zijn* beurt een leraar, en de geschiedenis herhaalt zich... In een cruciale episode van de roman vertelt Ono hoe het laatste gesprek tussen hem en zijn eigen leraar Moriyama verlopen is, maar net zoals Etsuko haar problematische relatie met Keiko in die van Sachiko en Mariko projecteert, zo zit in Ono's gesprek met Moriyama als een schaduw het laatste gesprek tussen Ono en Kuroda vervat. Ook hier is het waarschijnlijk weer schuldgevoel dat Ono ertoe brengt deze achteraf pijnlijke laatste ontmoeting met Kuroda niet rechtstreeks te vertellen. Op zich is het al onaangenaam genoeg voor Ono dat hij, terugkijkend op die gebeurtenis, moet constateren dat de geschiedenis hem ongelijk gegeven heeft. Maar tussen de regels door krijgt de lezer bovendien de indruk dat Ono zich destijds niet uitsluitend heeft laten leiden door zijn geweten toen hij Kuroda aangaf. Behalve patriottisch was Ono immers ook zeer ambitieus, zoals blijkt uit een discussie die hij indertijd met een collega had:

> Vertel me eens, Schildpad, streef jij er dan niet naar om op een dag schilderijen te kunnen voortbrengen die *echt* belangrijk zijn? Dus niet het eenvoudige werk dat we (...) onder elkaar bewonderen en prijzen. Ik doel op werk van wezenlijk belang. Werk dat een waardevolle bijdrage levert aan de bevolking van dit land. (183)

> '*De goede leerling wordt op zijn beurt een leraar, en de geschiedenis herhaalt zich*'

Het is al met al niet onwaarschijnlijk dat er, afgezien van alle ideële motieven die Ono destijds bewogen hebben, tevens ordinaire jaloezie meegespeeld heeft ten opzichte van Kuroda, en dat zou Ono's schaamte over de episode nog eens extra

aannemelijk maken. Er zijn meer gebeurtenissen die, wanneer eenmaal duidelijk is dat Ono de neiging heeft zijn eigen straatje schoon te vegen, wellicht een iets andere interpretie behoeven dan Ono ons suggereert. Zo herinnert Ono zich op een gegeven moment de leerling die, vóór hij dat zelf werd, Moriyama's favoriete pupil was. Geheel volgens de leraar-leerlingtraditie maakt ook deze pupil, ene Sasaki, zich los van

de invloed van zijn leermeester. Ono memoreert dat ‘wat wij Sasaki na zijn meningsverschil met onze leraar aandeden (...) in elk geval volkomen onterecht’ was (159). Sasaki besluit ten slotte om weg te gaan, en gaat de nacht voor zijn vertrek wanhopig een voor een de kamers van zijn mede-leerlingen af in de hoop dat zij hem willen vertellen waar zijn schilderijen verborgen zijn, zodat hij *die* tenminste mee kan nemen. Hoewel Ono deze episode vertelt op een manier alsof hij er niets mee te maken heeft gehad, is voor de goede verstaander duidelijk dat ook hijzelf geweigerd heeft Sasaki te helpen. Trouw aan Moriyama? Of een door jaloezie ingegeven laatste trap na aan de favoriete leerling wiens plaats hij vanaf dat moment in zal nemen? Ook hier lijkt Ono's rol weinig verheffend.

Het ‘verraad’ dat - noodzakelijkerwijze, meent Ono - optreedt in het leermeester-leerling patroon, heeft een duidelijke parallel in de relatie tussen ouders en kinderen. De waarden en normen van de ouders worden op een gegeven moment door de kinderen verworpen omdat ze hun eigen ideeën krijgen. Net als Ono de leermeester, heeft ook Ono de vader grote moeite met de waarden van de jongere generatie, en omgekeerd. Op zichzelf is een dergelijk generatieconflict natuurlijk een bekend verschijnsel. Alleen wil Ono maar niet inzien dat het feit dat er een oorlog geweest is dit conflict in een geheel ander daglicht stelt. Door de oorlog hebben de jongeren namelijk de prijs moeten betalen voor de waarden van de ouderen, en dat was een hoge prijs. Zoals een van de schoonzoons bij de begrafenis van Ono's zoon Kenji bitter opmerkt:

> Degenen die jongens als Kenji hebben weggestuurd om een dappere dood te sterven - waar zijn ze nu? Zij gaan gewoon door met leven, precies hetzelfde als altijd. Velen van hen zijn succesvoller dan ooit omdat ze zich zo netjes gedragen tegenover de Amerikanen. *Zij* zijn degenen die ons in de ellende hebben gestort - maar het zijn jongens als Kenji om wie we moeten treuren. Dat maakt me juist zo kwaad. Dappere jongemannen gaan de dood in voor een belachelijke zaak en de ware schuldigen zijn nog onder ons. Te bang om te laten zien hoe ze werkelijk zijn, te bang om hun verantwoordelijkheid te nemen. (66)

> ‘*'Het butlerschap is dus een roeping, en stelt een goede butler in staat op zijn bescheiden niveau een bijdrage te leveren aan een betere wereld*’

De rest van de dag

In *De rest van de dag* lijkt Ishiguro in eerste instantie een geheel andere weg in te slaan. De roman speelt zich niet af in Japan maar in Engeland, en ook de hoofdpersoon/ verteller, de butler Stevens, kan haast niet Britser. Maar, zoals reeds gesteld, in ieder geval de vertelstructuur vertoont sterke overeenkomsten met die in de vorige romans. In het heden van juli 1956 maakt Stevens, die na meer dan 35 jaar butlerschap nog nooit echt op vakantie geweest is, in de auto van zijn huidige meester een tocht naar Cornwall, waar hij een oude collega opzoekt. De aanstaande ontmoeting

met deze Mrs Benn, die hij nog als Miss Kenton gekend heeft, alsmede een aantal andere gebeurtenissen die hem onderweg overkomen, maken allerlei herinneringen aan het verleden bij hem los.

Voordat hij, bijna als onderdeel van de verkoop van Darlington Hall zelf, in dienst kwam bij de Amerikaan Farraday, had Stevens een half leven lang Lord Darlington gediend. Lord Darlington was iemand die in Stevens' ogen zijn best deed om de mensheid te dienen, en volgens Stevens' overtuiging ontleent een butler zijn

‘waardigheid’ (een begrip dat voor Stevens de essentie van het butlerschap belichaamt) aan het op zijn beurt dienen van zo'n baas. Het butlerschap is dus een roeping, en stelt een goede butler in staat op zijn bescheiden niveau een bijdrage te leveren aan een betere wereld. Zijn loyaliteit aan Lord Darlington is onvoorwaardelijk en Stevens voert zijn stelling dat de plicht altijd voor het privéleven gaat, wel erg ver door. Dit betekent onder meer ook dat hij stug voorbijgaat aan de signalen van zijn collega Miss Kenton dat zij wel voor meer dan een professionele relatie met hem zou voelen. Uiteindelijk drijft hij haar met zijn afstandelijke houding in de armen van een ander.

Maar net als bij Etsuko en Ono zijn er in het verleden van Stevens pijnlijke dingen voorgevallen die hij zo veel mogelijk probeert te verbloemen. In de eerste plaats koesterde hij diep in zijn hart dezelfde gevoelens ten opzichte van Miss Kenton als zij voor hem, en met zijn afstandelijkheid heeft hij dus niet alleen haar, maar ook zichzelf een gelukkig huwelijk ontzegd. En verder blijkt dat Lord Darlington, die in het interbellum met zijn politieke activiteiten de wereldvrede nastreefde, zich feitelijk als een pion door de Nazi's heeft laten manipuleren. Na de tweede wereldoorlog is zijn reputatie kapot, en Stevens, in politiek opzicht nog naiever dan zijn baas, probeert terugkijkend op zijn leven zichzelf en de lezer te overtuigen dat zijn leven geen mislukking geweest is. Dat kan alleen als hij allerlei gebeurtenissen krampachtig op een voor zijn persoon gunstige manier herinnert en interpreteert, en zo creëert Ishiguro met Stevens zijn derde onbetrouwbare verteller.

Ook in *De rest van de dag* komen aspecten van de moeizame leraar-leerling - en ouder-kindrelaties aan de orde. In de relatie die Stevens tot zijn vader heeft vallen de beide thema's zelfs samen, aangezien de vader, zelf ook butler, tevens Stevens' grote voorbeeld was. Het is een deel van Stevens' tragiek dat de ‘professionele’ houding die hem ervan weerhoudt om zijn vader zelfs op diens doodsbed met enige menselijke warmte tegemoet te treden, goeddeels het resultaat is van zijn adorerende navolging van diezelfde vader. Maar ook de verhouding tussen Lord Darlington en Stevens bergt elementen in zich die herinneren aan de leraar-leerling relaties uit de eerdere romans. In zijn drang om via Lord Darlington de mensheid te dienen blijft Stevens, ondanks de waarschuwingen die hij van anderen krijgt, zijn meester blindelings trouw. Hoewel de situatie dus een heel andere is dan bijvoorbeeld die tussen Ono en Kuroda in *Een kunstenaar van het vlietende leven*, is er toch wel een overeenkomst te zien: tot op zekere hoogte moet de ‘leerling’ boeten voor de fouten van zijn ‘meester’ - ook al treft Stevens, in tegenstelling tot Kuroda, ook zelf schuld.

Drang naar grootheid

Maar eigenlijk dient Stevens niet met Kuroda, maar met Ono vergeleken te worden. Weliswaar is Stevens nooit, zoals Ono, zelf eenmaal een meester (hoewel tussen de regels door valt op te maken dat hij dolgraag beschouwd had willen worden als een autoriteit op het gebied van het butlerschap), maar er zijn wel andere duidelijke overeenkomsten tussen beide personages. Ook Stevens is ogenschijnlijk zeer bescheiden, maar in wezen een trots mens. Zijn drang naar grootheid verraadt zich bijvoorbeeld in het feit dat hij zichzelf tot tweemaal toe vergelijkt met een generaal die zich op een veldslag voorbereidt (88, 177) - een beeld dat overigens sterk doet

denken aan een omschrijving die Ono op zichzelf van toepassing acht (‘een heer moet zijn manschappen verzamelen’ 87). En als Stevens op reis vanwege zijn chique pakken (die hij van dankbare gasten gekregen heeft), zijn geleende auto, en zijn al evenzeer ‘geleende’ formele taalgebruik voor een ‘gentleman’ versleten wordt, laat hij zich dat maar al te graag aanleunen. Verder is zijn gevoel voor verhoudingen zo mogelijk nog slechter dan dat van Ono. In een zeer knappe passage laat Ishiguro Stevens argumenteren dat het feit dat het zilver zo goed gepoetst was ‘een kleine maar niet onbelangrijke bijdrage had geleverd’ aan het welslagen van een gewichtige conferentie (148).

Ishiguro zet Stevens en Ono dus in een complexe positie. Enerzijds hebben deze mannen hun leven allebei in dienst gesteld van een ideaal. De eerste trachtte als perfecte butler in dienst van een in zijn ogen moreel hoogstaande

meester een bescheiden bijdrage aan een betere wereld te leveren; en de tweede streefde die betere wereld na via een geëngageerd kunstenaarschap. De eigen verantwoordelijkheid wordt daarbij door henzelf sterk beklemtoond. Anderzijds bevat het ideaal tevens een minder altruïstische component, want Ono en Stevens zijn ook op zoek geweest naar erkenning en roem. Voor beiden was het van groot belang om de middelmaat te overstijgen. Stevens merkt op dat hij een voldoening kan voelen

> ‘*Ik geloofde in alle oprechtheid dat ik iets goeds verrichtte voor mijn landgenoten. Maar zoals u ziet, ben ik nu niet bang om toe te geven dat ik me vergist heb*’

> die lieden die zich met middelmatige[5.] werkgevers tevredenstellen nooit zullen kennen - de voldoening dat men met enig recht kan zeggen dat [mijn] inspanningen, in hoe bescheiden mate ook, een bijdrage gevormd hebben aan de loop van de geschiedenis. (151)

In een evaluatie van het leven van de architect Sugimura (maar eigenlijk dat van zichzelf) zegt Ono bijna hetzelfde:

> Want, nietwaar, iemand die ernaar streeft om boven de middelmaat uit te stijgen, iemand die iets méér wil zijn dan een alledaags figuur, verdient wel degelijk onze bewondering - ook als hij ten slotte faalt en op grond van zijn ambities een fortuin verliest. Verder geloof ik niet dat Akira Sugimara als een ongelukkig man gestorven is. Want zijn falen was heel iets anders dan het weinig achtenswaardige te kort schieten van de meeste gewone stervelingen en iemand als Sugimara moet dat hebben beseft. Als je slechts faalt waar het anderen aan moed of wilskracht heeft ontbroken om hetzelfde te doen, dan is dat een besef waaruit men troost - ja, zelfs een grote bevrediging - kan putten als men op zijn leven terugkijkt. (150-51)

De schuldvraag

De morele vragen die Ishiguro met betrekking tot zijn hoofdpersonen oproept, zijn behoorlijk gecompliceerd. Niet alleen lijden Ono en Stevens aan grove zelfoverschatting, maar bovendien heeft de geschiedenis hen ongelijk gegeven - zij hebben hun leven in dienst gesteld van het verkeerde ideaal. Nu is hun invloed uiteindelijk veel minder groot geweest dan ze aanvankelijk meenden, maar dit stelt hun wel voor het volgende grote dilemma: òfwel ze aanvaarden de consequenties van hun verantwoordelijkheid en voelen zich schuldig; òfwel ze beklemtonen hun vrijwel te verwaarlozen rol in het kwade dat ze, tegen hun wil, teweeggebracht hebben. In dat laatste geval zijn ze echter ‘middelmatig’ geweest, en kunnen ze zich niet troosten met de gedachte dat ze hun fouten in ieder geval gemaakt hebben op een grootse en tot de verbeelding sprekende wijze.

De situatie wordt nog moeilijker doordat bovendien de factor ‘tijd’ een belangrijke rol speelt in deze problematiek. Zowel Ono als Stevens weet diep in zijn hart dat hij in het licht van de nu geldende maatstaven in het verleden ‘fout’ geweest is, maar beiden worstelen met de cruciale vraag of zij niet verexcuseerd zijn in zoverre ze in het licht van hun *toenmalige* omstandigheden naar eer en geweten gehandeld hebben. Ono zegt op een gegeven moment:

> Ik kan alleen maar zeggen dat ik destijds te goeder trouw gehandeld heb.
> Ik geloofde in alle oprechtheid dat ik iets goeds verrichtte

> voor mijn landgenoten. Maar zoals u ziet, ben ik nu niet bang om toe te geven dat ik me vergist heb.... Het is vast niet zo'n grote schande als men zijn fouten te goeder trouw heeft begaan. Het is veel schandelijker om ze niet te kunnen of willen erkennen. (140-42)

En Stevens:

> Hoe zou men in vredesnaam op enigerlei wijze bekritiseerd kunnen worden omdat met het verstrijken van de tijd bij voorbeeld gebleken is dat lord Darlingtons inspanningen verkeerd en zelfs dwaas waren? ... En het is geenszins mijn schuld dat leven en werk van zijn lordschap tegenwoordig op zijn best als tragisch verspilde moeite beschouwd blijken te worden - en het zou volkomen onlogisch zijn als ik voor wat mezelf betreft ook maar enige spijt of schaamte zou voelen.[6] (215-216)

Hoewel het feit van de in de tijd verschuivende normen en waarden Ono en Stevens zeker niet volledig vrijpleit, wordt de 'schuldvraag' hierdoor wel gecompliceerd. Wat dit betreft ligt de situatie voor Etsuko, uit *Versluierde heuvels*, in wezen eenvoudiger, en daarmee ernstiger. Ook zij heeft met haar vertrek uit Japan en haar tweede huwelijk met de Engelsman (een nieuwe) 'zin' gezocht in haar leven, en net als Ono en Stevens heeft zij - door Keiko's zelfmoord - ingezien dat haar beslissing een foute was. Niet alleen kan Etsuko echter niet de verzachtende omstandigheid aanvoeren dat ze handelde om een groot ideaal te verwezenlijken; ze kan zich ook al niet troosten met het idee dat ze de consequenties destijds niet had kunnen voorzien. Zoals ze op een gegeven moment aan haar jongste dochter bekent: 'Maar zie je, Niki, ik heb het altijd wel geweten. Ik wist altijd al dat [Keiko] hier niet gelukkig zou zijn. Maar toch heb ik besloten haar mee te nemen' (191). Het is dus vanuit een psychologisch perspectief plausibel dat van de drie vertellers juist de vervormende herinneringen van Etsuko voor de lezer het moeilijkst zijn te ontrafelen: zij zit psychisch het meest in de knoop, en heeft haar schuldgevoel het diepst weggestopt.

De tijd als troost

Met Etsuko en Keiko zijn we weer terug bij de plaats die de leraar-leerling en ouder-kind relaties in Ishiguro's boeken innemen. We hebben gezien dat om hun ideaal te realiseren alledrie de hoofdpersonen dingen gedaan hebben die met het verstrijken van de tijd verkeerd bleken te zijn. Wat het probleem voor Etsuko, Ono en Stevens zo groot maakt, is dat de consequenties van hun achteraf gezien foute beslissingen zo verstrekkend zijn geweest, en dat niet alleen voor henzelf maar ook voor anderen. Etsuko voelt zich verantwoordelijk voor Keiko's zelfmoord. Ono weet dat hij, indirect, meegewerkt heeft aan de Japanse betrokkenheid bij de Tweede Wereldoorlog en daarmee aan de dood van zijn eigen zoon, en meer concreet aan zijn leerling Kuroda's gevangenschap. Stevens heeft, weliswaar op miniscuul niveau, uiteindelijk Hitler geholpen, en Miss Kenton in een ongelukkig huwelijk gedreven. Het feit dat deze consequenties zo ernstig zijn heeft ten dele te maken met een

gebeurtenis die in de romans alleen terloops ter sprake komt, maar in hoge mate bepalend is geweest voor het leven van de drie hoofdpersonen: de tweede wereldoorlog. Het is door deze omstandigheid dat het natuurlijke patroon van kinderen en leerlingen die zich afzetten tegen ouders en leraren (of dat juist nalaten), zo'n grimmige kant heeft gekregen. Immers, de gevolgen van de handelingen en inzichten van de meesters/ouders zijn voor hun leerlingen/ kinderen minstens zo ernstig, zo niet ernstiger, geweest dan voor henzelf.

Zo heeft de onherroepelijk voortschrijdende en onomkeerbare tijd met zijn veranderende waarden en normen alledrie de vertellers verslagen. Maar de tijd is, paradoxaal genoeg, tegelijkertijd hun troost: het gat tussen verleden en heden geeft deze vertellers de gelegenheid het filter van hun vervormende geheugen tussenbeide te plaatsen, en zo nog enig zelfrespect over te houden.

Eindnoten:

1. Graag wil ik Elrud Ibsch en Richard Todd hartelijk danken voor hun commentaar op een eerdere versie van dit artikel.
   A pak view of hills verscheen in 1982, *An artist of the floating world* in 1986 en *The remains of the day* in 1989. De Engelse uitgever is Faber & Faber. In Nederland werden Ishiguro's romans uitgebracht door de Arbeiderspers, als respectievelijk *Versluierde heuvels* (1985, in de vertaling van Paul de Bruin en Rita Lander); *Een kunstenaar van het vlietende leven* (1987, in de vertaling van C.A.G. van den Broek); en als *De rest van de dag* (1989, in de vertaling van Bartho Kriek). In dit artikel houd ik verder de Nederlandse titels aan; de citaten, gevolgd door de paginanummers, zijn tenzij anders vermeld afkomstig uit de bovengenoemde Nederlandse vertalingen.
2. Dit is feitelijk niet helemaal juist: ook het bezoek van Niki aan haar moeder is eigenlijk al een herinnering, aangezien dit bezoek ‘eerder dit jaar ... in april’ (p. 7) heeft plaatsgevonden. Om de bespreking van dit toch al hoogst gecompliceerde boek niet nog ingewikkelder te maken, zal ik op het belang van dit feit hier met ingaan. Geïnteresseerden verwijs ik naar mijn nog te verschijnen artikel ‘As far as I remember’ - forms of evasive recall in the novels of Kazuo Ishiguro.’
3. Een meer gedetailleerde analyse van de onbetrouwbare verteller in deze en de andere romans van Ishiguro zal te vinden zijn in het in noot 2 genoemde artikel.
4. In ‘On the high wire’, een recensie van Ishiguro's drie romans, *New York Review of Books*, 7 december 1989, p.3.
5. De Nederlandse vertaling geeft hier ‘onbeduidend’. Ik heb me de afwijking gepermitteerd omdat anders de significante parallel met de ‘middelmaat’ van het volgende fragment verloren gaat. Het Engelse origineel heeft beide keren ‘mediocre’.
6. Op gevaar af voor pedant gehouden te worden moet ik hier weer een kanttekening bij de vertaling plaatsen. Het laatste stuk van de zin luidt in het Engels ‘... and it is quite illogical that I should feel any regret or shame on my own account’ (201). Bij een subtiel schrijver als Ishiguro telt elke nuance, en er gaat er hier m.i. een belangrijke verloren. Naar mijn idee zou de vertaling hier iets moeten zijn in de trant van ‘en het is dan ook volkomen onlogisch dat ik voor wat mezelf betreft toch een spoor van spijt of schaamte voel.’ Het gaat erom dat Stevens, zijns ondanks, *wel degelijk* schaamte voelt.

Daan Cartens
Dodenakker

Ik denk altijd aan de dood, zelfs tijdens het afwassen. Er staan teveel flessen op het aanrecht tussen de kopjes en borden, ik moet gedronken hebben, maar ik herinner me niet meer wat. Proef ik de hazelnootsmaak van whiskey nog in mijn mond, of zijn mijn lippen kleverig van de sherry? Wat maakt het ook uit, Raoul is dood, buiten wordt het donker, alleen in de verte zie ik de verlichte klaslokalen van de dorpsschool. Over een uur is alles hier volmaakt donker en zie ik in de ruit alleen mezelf nog zitten, ik met Mukki, mijn poes.

Ik moet een paar borden afspoelen en mezelf een glas inschenken. Drank maakt me warm en gewichtloos. Sinds ik Raoul heb zien hangen zijn alle momenten voor mij gelijk. Wat moet ik van het leven zeggen? Het duurt zo lang. Toen Raoul nog leefde wist ik precies wanneer ik op mijn tellen moest passen. Haat scherpt je idee van tijd. Haatte ik hem? Na Vati is hij de tweede dode in mijn leven. Mijn moeder telt natuurlijk niet mee, dat oude mens is gewoon van ouderdom gestorven. Je hebt hem doodgepest, zei ze. Ik heb hem doodgepest. Ik?

Vader ligt op het Jedleseer Friedhof, Moeder wilde bij haar eigen familie, bij de Steinmaiers op het grote kerkhof in Wenen liggen en Raoul heb ik er nooit over gehoord, ja een andere vrouw, dat wilde hij wel, maar ik wilde zijn graf niet hier, niet in mijn buurt. Ik heb hem in Tulln laten begraven, een keurig stadje. Elk uur gaat er een bus heen. Zo hebben ze allemaal hun plaats, ver uit elkaar, net als altijd. Ik bezoek ze elke week. Mukki gaat mee in een klein rieten mandje. Soms kan ik haar niet vinden. Ik roep haar naam door de koude gangen. De buurvrouw, die mij naar het kerkhof van die dag brengt, heeft haar auto dan al voorgereden. Het beste mens heeft toch niets te doen en ik geef haar een paar schillingen voor de rit.

‘Mukki, waar zit je, we gaan naar Vati, kom nou, je houdt van het kerkhof waar Vati ligt, zo mooi met al die kruiken en schalen met anjelieren en begonia's en asters.’ Heel langzaam loop ik over de paden, Mukki spint tevreden, ik geniet, zo veel doden om me heen. Ik neem de jaartallen in me op, 1912-1944, die is gesneuveld, 1958-1966, een kind nog, een ongeluk misschien? Je moet er alle tijd voor nemen, de dood heeft geen haast, ik wil alles wat ik heb gezien 's avonds nog eens rustig kunnen overdenken, 's avonds als ik de fotoalbums uit de Jugendstilkast van vader pak, zijn portretten, die van grootvader. De cognac heb ik dan op tafel voor me gezet, Mukki ligt op een kleedje, ze is soms net een hond zo gehoorzaam en één voor één neem ik de foto's dan in mijn handen. Je ziet altijd weer wat anders. Nee, geen jurken, of pakken, die kan ik zo langzamerhand wel uittekenen. Ik zie de karaktertrekken, de woede, de jalouzie, langzaam duidelijk worden, net een vel papier dat je uit een ontwikkelbad haalt. En dan denk ik na over de keren dat ik die mensen heb gezien. Hoe ze waren. Wat ze tegen mij zeiden. Vooral dat, het is heel belangrijk wat ze tegen me hebben gezegd, tante Gretl bijvoorbeeld, dat was echt een serpent, altijd maar zeuren over kolieken en krampen en hun vochtige woning, terwijl oom Franzl een heel degelijk huis voor dat mens had gekocht in het derde, maar nee, het was haar te tochtig. Nu heeft ze kanker, het schijnt helemaal te zijn uitgezaaid, ze krepeert van de pijn, ik ga er niet meer heen.

Op welke dag ik naar het kerkhof ga? Dat hangt er vanaf. Ik moest Mutti altijd op maandag helpen met de was. Lange jurken, onderbroeken, lakens, alles ging in de tobbe, een wasserij kon er niet af, toch hadden we geld genoeg. Mutti bezoek ik dus nu op maandag. Ze ligt het verste weg. Ik laat de buurvrouw soms wachten, ze voelt zich wel thuis tussen taxichauffeurs en trambeambten geloof ik, maar meestal moet ze me in Wenen afzetten. Dan maak ik er een dagje van. Ik drink een koffie met cognac in Schwarzenberg, kijk van achter het raam naar het richtingbord Boedapest/Praag/Salzburg en denk na waar ik op dat moment het liefst heen zou gaan. Op de Rennweg stap ik in de drie, een lange, saaie rit, maar je kon moeder ook niet gezellig noemen. Het Zentralfriedhof is te groot, ik kan haar nooit vinden. Gelukkig kun je in een gebouwtje bij

de ingang op een plattegrond kijken. Ze kennen me daar al, ik krijg er meestal een glas cognac en dat helpt bij het zoeken, echt waar. Moeder ligt tussen oude bomen, op het graf ligt een marmeren plaat met vier namen, van grootvader en grootmoeder, van mijn oom en die van haar, Maria. Zo heeft zij het gewild. Mukki begint bij het graf altijd te miauwen, ze gaat liever naar de componisten, Schubert, Strauss, Beethoven, ze prefereert de voorname perken. Na een uurtje ga ik met de drie weer terug naar de stad. Ook daar blijf ik niet lang. Het personeel is in Wenen niet meer zo vriendelijk als vroeger. Ik heb nu eenmaal mijn tijd nodig, eem kwartier voor een jurk, dat gaat bij mij niet, ik wens een individuele behandeling. Individueel. We zijn hier niet in het Oostblok. Met de S-Bahn rijd ik dan naar huis, ons Weense huis in Floridsdorf. Ik vergeet natuurlijk altijd de sleutel, maar gelukkig heeft de Joegoslavische poetsvrouw er één en zij is altijd thuis. Iedere keer ben ik benieuwd of ze niets heeft gestolen. De schilderijen van vader, mijn dure nachthemden die ik nog in New York heb gekocht, de sieraden die ik natuurlijk goed heb verstopt, maar toch, je kunt je bezit wel wegstoppen, maar het blijft er één van de Balkan. Zigeunervolk.

Ik ga op de sofa liggen en laat de gedachten komen. Kerstfeest met familie uit Nederland. Vaders rommelige atelier, die ruimte is nu van de buren. Mutti's geploeter. De w.c., toen nog in de tuin. Ik weet alles nog. Heel comfortabel lig ik op die couch. Zo doet een goede psychiatersvrouw dat. Een slechte trouwens ook. Na een paar uur bel ik de buurvrouw en rijd ik met haar terug naar St. Andrä Wördern in het Wienerwald. Naar Vati gaan is makkelijker, je kunt het zelfs lopen vanuit Floridsdorf. Vader is vaak in Praag geweest, hij heeft daar op de Academie gezeten, als hij goed gemutst was, trok hij mij op schoot en vertelde me dan over zijn leermeester. Liever hoorde ik zijn verhalen over de modellen; magere, schrale vrouwen die helemaal zonder kleren voor de klas poseerden. Hij noemde hen ‘schrielkippen’ en dan zei Vati dat ik maar nooit een ‘schrielkip’ moest worden. Dat gebeurde ook niet, op mijn twaalfde had ik al grote borsten. Vader liep altijd fluitend door het huis. Ineens veranderde dat, zijn huid werd witter, zijn snor dunner en zijn ogen waren bloeddoorlopen. Doodgepest, zei ze. Je hebt hem ziekgemaakt en doodgepest, jij, zijn enige dochter.

foto: Maurits van den Toorn

Op mijn twintigste ben ik gaan studeren. Mutti was biologe, al bracht ze het nooit verder dan hoofd van de meisjesschool, maar daar waren de tijden naar, als je haar moest geloven. Ik hield van geschiedenis. Ze wilden dat je vroeg opstond. Colleges om acht uur. Acht uur! Ik kwam meestal pas 's middags. De ochtenden in Wenen, dat was mijn favoriete tijd. Bij Landtmann zaten dan zakenlui met mooi gekamde grijze lokken te onderhandelen. Raoul zat daar niet bij, hij hield praktijk in een gebouw waar

een vriendin van me woonde. In de kleine ijzeren lift met de mooie bewerkte houten deuren kwamen we elkaar voor het eerst tegen. Hij was klein, gedrongen en had een uitgesproken joods voorkomen. Zijn lippen waren vol, zijn ogen raadselachtig. We gingen eten, naar de opera, we liepen over de Praagse bruggen en zagen het Hradschin in de ochtendmist en Wenen heb ik met hem onder me zien blinken vanuit het reuzenrad. Raoul, hij wist altijd wel iets om de tijd minder vervelend te doen lijken. Totdat ik zwanger was, ik werd dikker, ging meer eten, mijn buik werd hard als een ballon, mijn borsten werden groter, voller, maar geen gynaecoloog kon de vrucht, ons kind, traceren. Ik wilde zwanger zijn, maar was het niet. Voor Vati en Mutti kregen we een kind. Er moest getrouwd worden, liefst ver weg, Raoul begreep dat. Binnen twee weken had hij een baan als psychiater in New York. Ik moest mee, Amerika, het werd een boze droom die drie jaar duurde. We trouwden, ik kreeg geen kind, lange middagen keek ik over het water vanuit ons appartement aan de Riverside Drive, Raoul werd stiller, hij had het druk, zijn naam verscheen boven veel artikelen en ik nam een baantje als receptioniste in een kapsalon. Een kapsalon. Toen Vati dat hoorde, heeft hij zijn ogen gesloten en niet meer open gedaan. Zegt zij. Doodgepest. Van verveling gestorven, zal ze bedoelen, de stofdoekenkoningin. We zijn niet teruggegaan voor zijn begrafenis. Raoul had een belangrijk congres, ik mocht gaan, maar wilde niet zonder hem. Je kon het te gek maken.

Mutti schreef ons brieven. Ze werd oud, ze had overal huizen, vader had goed voor haar gezorgd, maar konden wij niet terugkomen? Naar Amerika zou ze niet vliegen, nooit. We kwamen terug, Raoul, die al een kind was misgelopen, kreeg zijn felbegeerde baan niet. Hij stemde in met Mutti's verzoek en vestigde zich als analyticus in het Wienerwald. Meer geld zou hij in Amerika nooit hebben verdiend. Ik zie ze nog ons hek opendoen en het pad naar de voordeur oplopen, die vrouwen van hoogleraren, muziekmeesters, advocaten, ministers, diplomaten, en een paar uur later kwamen zij zelf, gehaaster, omkijkend, maar niemand zag hen behalve ik.

Ik heb altijd alles gezien.

Alle borden zijn vuil, ik kom er niet toe iets af te wassen, waarom ook, ik hoef toch niet te eten? Het bestek heb ik in een vaas met water laten glijden om te weken, de blikjes met kruiden zijn omgevallen. Wat een stilleven. Ik mis de moed om nog iets bij elkaar te vegen, vanaf nu zullen mijn dagen roekeloos zijn, ik ben alleen, achter mijn kist zal niemand lopen. Het huis is groot genoeg om het uit te kunnen houden en ik kan altijd nog naar Wenen. Hier bevalt het me beter, hier waar ik de vrouw van Raoul ben en zelfs dat niet meer. Een vrouw met mooie bontjassen, die zwijgzaam haar boodschappen doet en niemand ontvangt. Er is niets veranderd, Raoul hield niet van bezoek, hij was graag met zichzelf alleen. Ik heb dorst maar de flessen zijn leeg. Ik durf niet naar buiten, ik ben duizelig, misschien moet ik iets eten. Ik kan een maaltijd laten komen uit het restaurant, *Tafelspitz*, maar misschien gaat dat opvallen, ze zijn hier al te vaak geweest de laatste dagen. Ik kan een pil nemen, die werkt een paar uur. Als het helemaal donker is, durf ik de straat wel op. De duisternis beschermt me. Ik kan niet meer tegen het licht.

Hoe lang is het nu geleden? Zijn brief, niet op privépostpapier, maar op dat van zijn kantoor. Een groot gebouw in het derde, waar veel huwelijken zijn ontbonden en veel actes opgesteld. Raoul toch vader? Raoul en niet hij, Jürgen Prohaska, één van de beste advocaten van Wenen, hij, Prohaska dus, vier keer getrouwd, drie keer gescheiden, Anna-Sophie, Mathilde, Desiree en Ada. Mathilde was het, die vulgaire

blondine, die ik altijd meed omdat ze zo overduidelijk met haar man getrouwd was. Dat heeft hij geweten, ze heeft hem laten betalen, een huis in Stiermarken, een appartement in Wenen en een klein flatje in Parijs. Ze doet niets, ze is moeder van drie onmogelijke kinderen. Van Dieter, van Raouls Dieter. En wat is hij van mij?

Ik moet nu niet meer drinken, ik moet alert blijven, anders krijgt Raouls kind greep op mij. En mijn geld, mijn geld, dat is nog erger. Ik moet de uren tellen, de dagen onthouden, mijn leven vergeet ik vanzelf. Ik besta toch niet. Ik ben er nooit geweest om antwoord te geven. Vroeger hield ik van de ochtendnevel boven de Donau, de felle zon hoog in de bergen waar mijn vader dagen achtereen schilderde en van

het geheimzinnige licht 's avonds in de stad. Daarna heb ik me vergist, ik ben met teveel mensen gaan praten, waar ik was deed er niet meer toe, ik ontving en ging uit, ik at en danste, ik sliep met Raoul en kreeg geen kind. Dieter - Raoul, de onoverwinnelijke, de vrouwenman, het feestnummer, de geliefde zoon. Raoul die me meenam naar New York, Raoul die me soms een pil gaf en vaker een glas uit mijn handen trok.

Raoul is dood.

Zie hem daar hangen. Zie hem hangen, hij stinkt, Raoul die altijd lekker rook en onberispelijk gekleed was, hij kocht zijn kleren bij Stepanek. Het speeksel druipt nog uit zijn mondhoeken. Gestikt, gestikt omdat hij te lui was om iets anders te bedenken, of om mij te pesten, ik pest toch mensen dood?, pillen had hij tenslotte genoeg. Ik heb hem laten rotten aan de zoldering. Elke keer als ik gekeken had, ging de deur weer op slot. De werkvrouw heeft hem gevonden. Zogenaamd, hij hing al drie dagen voor lijk. Ik heb haar niet gewaarschuwd, voor werkvrouwen is nu eenmaal elke man een man. Ze had een hoge dunk van de mijne, Raoul, de psychiater, Raoul die het geloof van zijn vaderen had ingewisseld voor een andere eredienst, die van blonde Mathilde en haar afschuwelijke vlechten. De sloerie. De man van de werkvrouw ruikt gewoon naar grond. Zo hoort het ook.

Zie hem daar hangen. Zijn gezicht nog witter dan gewoonlijk. Een gezicht was het eigenlijk niet meer de laatste jaren. Ik keek in de ogen van een acteur, van een Mathildeman. Asta, je blijft vanavond zeker thuis, Asta, je ziet er gedeprimeerd uit, ik denk dat je beter naar bed kunt gaan, Asta, kun je wat minder kleren kopen, we gaan toch niet meer uit. Asta, meisje, blijf maar thuis, drink je glas, neem pillen zoveel als je wilt, kijk naar je horloge totdat je er draaierig van wordt. Ik moet weg, ik moet naar mijn Mathildevrouw, naar mijn zoon, ik moet naar mijn zoon, hoor je, je hebt levenslang. Levenslang mij.

Zie hem daar hangen. Hij had niet eens zijn beste pak aangetrokken, dat was het hem niet waard. Dood op afkoop. Je hangt jezelf niet op in een nieuw pak, dat moet in de kast blijven hangen voor de nabestaanden.

Nabestaanden? Dat ben ik, dat ben ik alleen, die jongen, die Mathildedieter krijgt niets, het was zijn zoon, maar niet de mijne. Nog een geluk dat hij een kind heeft verwekt bij die vrouw, ik haat haar. Ik haat vrouwen nog meer dan mannen. Ze kunnen niet praten en ze kunnen niet luisteren. Hun smaak verandert per dag, hun humeur per uur. Wat dat betreft ben ik een uitzondering, ik ben er altijd op uit geweest om anderen het leven te vergallen. On s'amuse.

Zie hem daar hangen. Hij kwam hier nooit, hij legde een patience in zijn werkkamer, schreef brieven, artikelen over godweetwat en liet mij met Mukki in de kamer zitten. Levenslang. Misschien dacht hij dat het zo hoorde. Raoul wist precies wat moest en kon. Men dient zich op te hangen tussen de lakens en het ondergoed in het domein van de werkvrouw. Het is passend dat een echtgenote haar man, nadat hij zich eigenhandig heeft omgebracht, nadat hij alle papieren sporen heeft gewist, aantreft tussen de hoeslakens en de jarretels. Dat zal haar leren.

Ik zal hem leren. Ik heb zijn geld, ik heb zijn huis en het belangrijkste van alles, ik heb hem niet meer. Zie hem daar hangen, ik kreeg het koud, de derde dag, ik keerde hem definitief de rug toe, de kou was in zijn botten getrokken, ik hoop dat hij voor het eerst heeft gevoeld wat dat is, kou.

Raoul is dood.

De bus naar Tulln doet er lang over, soms wel drie kwartier. We stoppen vaak, er stapt niemand in, meestal ben ik de enige in de bus. Naar Tulln rijdt de buurvrouw me nooit, dat geeft maar geklets. Raoul is in het buitenland gestorven, de poetsvrouw heeft zwijggeld gekregen. Genoeg voor de duur van mijn leven. Ik haal de brief van Prohaska uit mijn handtas. ‘Je zult begrijpen, lieve Asta, hoe groot de schok ook voor je zal zal zijn, dat Dieter bepaalde rechten heeft.’ Bepaalde rechten. ‘Er is een testament, het was zelfs de wens van je man om dat op mijn kantoor te laten opmaken, sterker nog, ik heb het zelf van een handtekening voorzien. Dieter is geen gemakkelijke jongen, maar beschouw hem als je eigen zoon en alles valt mee.’ Het stond er echt, elke keer weer dacht ik dat het een vergissing was, een pesterijtje maar de letters van de p.c. konden

niet veinzen: die duivelse Prohaska was op mijn geld uit.

Ik stapte op het marktplein uit, één uur, etenstijd. Ze kenden me al, de gerant boog allervriendelijkst en zo'n jong obertje bracht me een wodka en even later nog één. Kalfsmedaillons en een halve fles Burgenlander. Ik kreeg het warm en blankette me op de w.c. een beetje. Nu op mijn doel af, in de Tullnse winkels wordt je nog wel vriendelijk geholpen. Het moest uitdagend zijn, zei ik, ik wilde mijn man verrassen, hij was zo lang weggeweest. De verkoopster lachte, het was een jong ding, zij begreep dat wel, ik rook haar zoete parfum als ze mijn schouderbandjes recht trok. Welke kleur vond zij geschikt? Zwart? Rood? Zwart stond me beter, maar ja, rood, dat wist ik toch? Ik dacht aan mijn prooi en kocht alles dubbel. Op het kerkhof merkte ik dat ik moe was. Ik verstapte me, liet een tas uit mijn handen vallen en kon Raouls graf niet meteen vinden. Hier was geen plattegrond, maar de jaartallen hielpen. En de foto's ook, maar ik kende geen van de gezichten die me aanstaarden. Wat had ik daar trouwens aan? Allemaal doden. Raouls naam leek me wel genoeg, als hij vanuit de hemel op me wil toekijken moet hij dat weten, maar ik ga niet naar zijn kop staan staren. Het graf ligt in een onopvallend hoekje, dat was goedkoop. Er lagen geen bloemen, Raouls botten werden alleen door een steen bedekt.

foto: Maurits van den Toorn

Ik werd duizelig, ik wilde me ergens aan vasthouden, maar waaraan, zijn arm ging niet meer en dat vond hij nooit leuk. Een psychiatersvrouw moest los lopen.

Raoul, dacht ik, je hebt je straf gehad, je hebt haar zelf verkozen, hoe kan ik ons wreken, je hield toch van mij, we hebben toch 's nachts over de Kärtnerring gehuppeld, wensen gedaan bij een volle sterrenhemel, we hebben toch ochtenden lang in bed gelegen. Raoul, waarom? Ik kreeg het koud, waar was de bushalte, op het marktplein? Nee, daar stapte ik altijd uit, ik moest naar de kerk, daar stonden mensen te wachten, ze keken me niet aan, ik liep ook maar op en neer, als ik stil bleef staan, zou ik omvallen, zo duizelig was ik, in godsnaam, wanneer kwam die bus, de spots op de kerktoren werden aangestoken, hier stond ik dan, in Tulln bij een bushalte, in Tulln waar Raoul lag, maar waar was ik, waar moest ik naar toe, mijn huis was leeg en zou leeg blijven staan. Ik kon een paar kamers verhuren. De kamer waar hij had gehangen, zou iemand de lijkegeur kunnen verjagen? Rijden er geen bussen meer? ‘Wördern’ zie ik oplichten in de donkere straat. De bus. De bus naar huis, ik ben gered.

Prohaska probeerde het met brieven. Officiële, vormelijke, opgesteld door één van zijn klerken. ‘Regeling, schikking’, dat soort woorden. Ik las ze, verzamelde er een paar en retourneerde ze. Daarna belde hij, ik herkende direct zijn nasale, vrij hoge stem en gooide de haak erop. Een paar weken bleef het rustig. Ik probeerde er achter te komen waar die Mathildedieter van Raoul woonde. Bij zijn moeder, of in Wenen? Ik

telefoneerde naar het huis van die sloerie en vroeg naar hem. Een verbaasde meisjesstem zei dat ze hem al in geen jaar daar hadden gezien. Hij woonde in Wenen bij zijn vader. Zijn vader?

Prohaska veranderde van tactiek. Ik kreeg een handgeschreven brief, hij nodigde me uit voor een diner ‘ergens in de stad,’ we moesten de familiebanden aanhalen nu we allemaal wat ouder werden en als het er van kwam, wel dan konden we misschien ook nog over ‘die delicate zaak’ spreken. Zijn zoon, Raouls zoon, delicaat inderdaad, dat was het woord: delicaat.

Raoul was dood, ik leefde nog, ik zocht in de dozen naar foto's van Prohaska. Hij was lang, had een scherp profiel en keek me sluw aan. Toen al. Mukki zette haar poten op zijn slapen en miauwde. Ik moest erheen. Ik keek in de krant naar mijn horoscoop. Schorpioen zou een verrassing ten deel vallen. Volgens de Wiener zou ik een oude bekende tegen komen. Het moest. Ik zou Raoul wreken.

Het is weer donker geworden, Mukki is verdwenen in één van de gangen van het huis, ik heb een grafsteen op mijn schoot, mijn vingers gaan over de ribbeltjes, het is een ruwe steen die Mutti ooit heeft gevonden op het graf van haar zuster. Achter mijn ogen lijken wel duizend spinnen te krioelen, mijn hele hoofd voelt doof aan, doof voor de wereld, de fles voor me is leeg, alweer leeg, ik ben er nog, Raoul is dood, maar ik leef. Ik verzorg me niet meer, mijn haar hangt dof naast mijn hoofd, mijn nagels zijn te lang en brokkelen af, ik loop op sloffen. Zover is het dus met me gekomen, ik loop op sloffen. Mukki komt de kamer in, vragend kijkt ze me aan, Mukki wil eten, maar ik kan daar niet voor zorgen, niet meer.

Ik heb twee dagen geslapen, steeds als ik wakker werd, nam ik twee pillen en langzaam zag ik de contouren van mijn kamer waziger worden, verdwijnen. De sofa, de kast, de spijlen van het bed vergleden en ik zag Wenen weer, ik liep met Raoul door de Kärtnerstrasse en ik voelde de opwinding die zich altijd van me meester maakt als ik me tussen de mensen bevind. Ze kijken maar, ongevraagd kijken ze je aan, wijzen je na, denken de vreemdste dingen over je. Je bent nooit vrij. Raoul heeft daar geen last van, hij loopt fier naast me, het boodschappenlijstje heeft hij in zijn hoofd: hij wil de verhalen kopen van Heimito van Doderer, hij heeft een broek nodig en we moeten dit seizoen een paar keer uit, een bal van collega's, een familieavondje, een bridgedrive, dus ik moet ook iets hebben. Ik aarzel tussen een eenvoudige wit kanten blouse en iets uitdagends. Iets uitdagends, ja. Het is koud als ik wakker word, even voel ik me weer als toen ik nog een meisje was en wakker werd in ons huis in Floridsdorf. Geluiden in huis, de geur van koffie, van zeep, en ik die me nog een keer omdraaide. Maar ik ben niet thuis, ik ben in mijn eigen huis, Raoul is dood, ik heb twee dagen geslapen en twee dagen niet gedronken. Nu moet het gebeuren. Ik moet de schoonheidsspecialiste bellen voor een afspraak, ik zal mijn mooiste mantelpakje naar de stomerij brengen, ik zal een paar dagen goed eten, zodat de kleur op mijn wangen weer verschijnt, het bloed stroomt, dat blauwe bloed van je, zoals Raoul altijd zei, waarom heb ik nooit begrepen, als ik een prinses was hoefde ik me nu toch geen zorgen te maken over mijn geld?

Hoe lang heb ik hem niet gezien? Hij is niet veranderd, Prohaska, zijn tanige gezicht, zijn sluwe ogen, al zijn vrouwen hebben er van mogen genieten. Zo verrast als nu,

zal hij maar zelden kijken. Die had zich ingesteld op een rustig dagje, een paar actes ondertekenen, een paar ruziënde echtelieden tot kalmte manen, maar nee nu sta ik, half negen punctueel, in zijn kantoor in de Jaurèsgasse.

Is hij familie, is hij iemand aan wie je iets zou kunnen geven? Zijn lange, knokige vingers trommelen op het tafelblad, hij schuift met de foto van Mevrouw Prohaska nummer vier, hij recommandeert koffie, hij teemt, vleit, gebiedt. 'Stel je mijn positie eens voor, nee, Asta, nu voor één keer, denk eens aan mij, mijn ondergeschikten hier, de naam die ik heb opgebouwd en Raoul heeft nooit, nooit enige terughoudendheid in acht genomen. Hij haalde Dieter hier gewoon op, hier onder mijn ogen. Echt getroffen had hij het niet, Dieter is niet zo'n fijngevoelige, het maakt hem niets uit van wie hij iets krijgt, áls hij het maar krijgt. Je weet dat hij hier in Wenen op school zit? Asta alsjeblieft, maak een afspraak met hem, be-

spreek wat zijn vader met hem voor heeft gehad, laat hem studeren, stuur hem desnoods naar het buitenland, ik ben machteloos.'

Machteloos? Zijn woord is wet, hij heerst, hij gebiedt, hij verordonneert. Jürgen Prohaska machteloos?

'Goed, ik zal hem bellen. Ik wil hem één keer zien, één keer, daarna moet hij uit mijn buurt verdwijnen, zoals ik wil dat iedereen in mijn buurt verdwijnt.'

foto: Maurits van den Toorn

'Asta'. Hij wacht, hij bepaalt, hij denkt dat hij gewonnen heeft, nu moet hij zich inhouden, deze juridische titaan, deze Waldheimfanaat, deze man met de duurste operaplaatsen van Wenen. 'Asta, ik ben je dankbaar. Mag ik je inviteren voor vanavond. Ik weet Raouls dood, zo onverwacht, de schok voor je, heus kom weer eens onder de mensen, ik hoor nog zo vaak mensen naar je vragen, sluit je niet op in dat dorp, een vrouw als jij moet toch hier leven. We zijn slim, we hebben geld, we gaan om met de juiste mensen, profiteer ervan, Asta, weiger niet, je zult niets verliezen, integendeel want Raoul, nou ja, hoe zal ik het zeggen, je ziet dat wel vaker bij psychiaters, laat ik het dan zo zeggen: je was niet getrouwd met de meest normale man.'

Jij, Prohaska, denk ik, je mond is een loopgraaf, je ogen zijn de openingen van een kanon, je vuurt maar, je executeert, je handen dirigeren je leven, onze levens, je bent de mot in onze dagen, niet te verdrijven, doorknagend totdat alles stuk is. 'Ja,' zeg ik, 'Jürgen, laten we elkaar vanavond weer zien. Ontmoetingen met jou beperk ik liever tot één dag.'

Hij lacht, kust mijn hand, belt een taxi, hij helpt me in mijn jas en trekt me naar zich toe, 'Asta ik heb je altijd al betoverend gevonden, kleine vos die je er bent.'

Ik zit aan een smoezelige tafel in de restauratie van het Westbahnhof. Er wordt gedronken en gerookt, ik krijg het benauwd, maar blijf zitten en bestel voor de derde keer een kop thee. Elke jongen wordt door mij gemonsterd. We hebben toch duidelijk afgesproken: linkerhoek, donderdagmiddag, vier uur. Ik heb een eenvoudige bruine trui aangetrokken. Hij mag niets merken. Nu nog niet. Daar loopt een jongen van zijn leeftijd, gemiddelde lengte, half blond haar, bijna ouderwets. Hij is groter dan

Raoul. Hij kijkt mijn kant uit. Ik ben het, de vrouw van je vader. Dan wuif ik. Een stevige handdruk.

‘Wat moet ik zeggen?’

‘Asta, alsjeblieft zeg Asta.’

Hij drinkt bier. Grote glazen, halve liters. Zijn leraren op school. Scheiss. Zijn moeder, koopziek, op de hand van zijn zussen, scheiss. Oostenrijk is geen land, als hij vrij heeft gaat hij de bergen in of met een vriend door Joegoslavië rijden. De meisjes zijn daar ook mooier. Aha, ik luister scherp. Het zijn geen moederskinderen zoals hier. Ze durven meer, laten meer toe, ah, kusjes, nee, dat is toch voor kinderen, het zijn vrouwen, dat begrijp ik toch?

Ik knik. Hij rookt onafgebroken, draait een shagje, neemt een slok en vertelt verder, monotoon, niet vriendelijk, niet onaardig.

Een Prohaskazoon.

Of hij zijn vader mocht? Ja, een beste vent. Een beetje tobberig. Ik staar naar zijn ogen, die van Raoul waren dwingender, de zijne zijn uitdrukkingsloos, verwend, ogen die al veel hebben gezien. Ja, wat een scheissgeschiedenis. Maar ik zie er toch allerminst bedroefd of eenzaam uit. ‘Dat ben ik ook niet,’ hoor ik mezelf zeggen. Wil hij zijn toekomstige huis zien? Huis - verbazing speelt om zijn lippen, alsof hij het aroma van een Egyptische sigaret proeft. Hier in Wenen? Zijn vader heeft een flat voor hem gekocht en ingericht. Natuurlijk, er hangen nu nog schilderijen van ons, er staan oude meubels, het is niet groot, een kamer en suite en een zijkamer, maar samen kunnen we er het één en ander aan veranderen.

Hij zwijgt. Kijkt van me weg. Pakt het luciferdoosje op en laat het door zijn vingers glijden. Het is goed, hij wil het graag zien, dat is nog eens een komisch verhaal, zomaar een huis, maar overmorgen gaat hij skiën en hij moet nog veel regelen. Over twee weken. Ben ik dan in Wenen? Prima, denk ik, over twee weken.

Nog twee weken. Ik zal mijn hartstocht oprakelen.

Halverwege Dieters skivakantie verloor ik de moed. Waar was ik mee bezig? Voor het eerst sinds weken zat ik 's avonds weer met een gevulde fles op tafel naar buiten te kijken. Gordijnen waren gewassen, kasten leegehaald, deurknoppen vervangen door koperen klinken en het bed was opgemaakt. Hoe lang geleden was ik hier met Raoel geweest? Dat was ik vergeten, het kon één jaar zijn, maar ook drie, maar ik wist dat we nooit in het huis dat hij voor zijn zoon had bestemd, naast elkaar hadden gelegen. De zijkamer, dat was de plaats die me toekwam. Er lag een matras op de grond, ‘het Japanse bed’, zo noemde Raoul mijn rustplaats, maar aan een geisha had hij daar geen behoefte. Ik vond niets meer terug dat aan hem herinnerde. Thuis in het Wienerwald trouwens ook niet, behalve de ordners met gegevens van zijn patiënten. Neuroses, psychoses, verlatingsangst - ik bladerde de pagina's als een woordenboek door en gooide ze verveeld in de open haard. Gereinigd en ontdaan had Raoul het touw aangetrokken. Ik legde de kledingsstukken die ik in Tulln had gekocht in de kast, parfumeerde ze omstandig, draalde voor de spiegel en keek in de ogen van een verleidster. Zijn haren waren eraf, zijn gezicht was gebruind, hij leek ineens jaren ouder en verbeeldde ik het me maar of zag ik de jukbeenderen van Raoul in zijn gezicht? Hij droeg een lange officiersjas en had een fles Slibowitz voor me meegebracht. Zonder iets te vragen ging hij aan tafel zitten, het huis dat zou hij nog vaak genoeg zien, hij ging daar immers wonen. Ik schonk de groene kelkjes vol, glazen van mijn vader, voor hem op tafel gezet. Hij had veel pret gehad, ononderbroken vertelde hij de verhalen van zijn vakantie. Ik luisterde niet, ik staarde naar zijn vingers, zijn armen, zijn grote rechte neus, de iets gewelfde lippen, de grijsblauwe, voortdurend wegkijkende ogen. Hier, moest het hier? Nee, hij had verder geen afspraken en in de Weincompagnie was hij nog nooit geweest. Wel van gehoord, natuurlijk, zijn vader, pardon, Prohaska, at er vaak.

Al in de taxi veranderde ik mijn houding, duwde mijn been tegen het zijne, legde mijn hand een paar keer op zijn arm, maar hij leek niets te merken, hij ging gewoon uit eten. Aan tafel vertelde ik over de ongelukkige patiënten van Raoul, er was veel ongeluk in de wereld, mensen konden het zo eenvoudig regelen, kijk eens naar ons,

wij zaten toch ook aan één tafel en zou iedereen dat kunnen, zomaar uit eten met de zoon van je man? Natuurlijk niet, maar wij deden het en Dieter had absoluut niet het gevoel dat hij met een tante uit eten was, dat moest hij beamen.

Ik rekte het gesprek, wachtte een half uur met het bestellen van een dessert en keek op mijn horloge. Het was te laat om terug te gaan naar Wördern. In de taxi gaapte ik omstandig en liet mijn hoofd even speels langs het zijne glijden. Hij sloeg een arm om mijn schouders, ik rook zijn zoetzure jongenslucht.

Ik vroeg niets, liet thuis de jurk van mijn schouders glijden, schoof het nachtkastje open en liet mijn vingers over het koude metaal gaan. Hij begreep me, of misschien begreep hij me niet, maar had hij al geen dagen een meisje gehad, ik hoorde zijn broek vallen op de grond in de kamer naast me, hij deed een paar lampen

uit en duwde de halfopenstaande tussendeuren verder open. Hij was smaller dan ik dacht, een jongen nog en bijna onbehaard. Hoeveel meisjes had hij gestreeld, zoals hij mij streelde, langzaam, met soepele maar gebiedende vingers? Ik voelde zijn ademhaling sneller worden, nu rustig blijven, zijn verhitte gezicht hing half boven het mijne, zweetdruppeltjes parelden langs zijn hals, ik voelde de druk van zijn geslacht tegen mijn bovenbeen, hij probeerde me te openen zoals je een oester wilt openen, maar ik bleef stijf liggen, nog even, het is zo lekker zo, fluisterde ik en met mijn rechterhand opende ik de la van het nachtkastje. Het mes blonk maar Dieter zag niets en likte mijn hard geworden tepels, het moest ineens, in één vloeiende beweging. Ik puntte het uiteinde van het mes tegen zijn halsslagader. Even lag hij roerloos, toen hervatte hij zijn schuivende bewegingen. Ik drukte de punt dieper in zijn vlees, kroop half onder hem vandaan, sloeg hem met de vlakke hand in zijn gezicht en schreeuwde: ‘Eruit, hoerejong. Je bent erin gestonken, bastaard. Ga naar die hoeremoeder van je, dat Mathildewijf en vertel haar maar dat je niets krijgt, niets. Geen huis, geen geld en zeker mij niet.’

Ik pakte zijn kleren van de vloer en liep ermee naar de deur. Nu reageerde Dieter, hij sprong op van het bed, trok de kluwen net voordat ik de klink te pakken had uit mijn hand en zei volstrekt kalm: ‘Hysterisch wijf. Raoul had gelijk. Je bent getikt.’ Binnen een paar tellen had hij zijn kleren aan, ik voelde mijn hart bonzen het mes had ik op de grond laten vallen, als een onmachtige moeder stond ik tegenover mijn zoon, tegenover deze Mathildedieter die zijn shawl omsloeg en toen langzaam ‘stakker’ zei en dat herhaalde, ‘stakker’.

Ik ben op weg naar vader, het regent, slierten haar hangen voor mijn ogen, de bloemenman bij de poort van het kerkhof staat er niet, maar dat geeft niets, ik heb Mukki bij me en ik ben er zelf. Ik, Asta, zijn dochter, zijn echte kind. Ik ontwijk de plassen niet meer, ik heb haast, het water sijpelt in mijn schoenen, Mukki miauwt zacht. Daar ligt hij, het vijfde pad, de tweede rij, de derde steen. Ik zie de begonia's en de asters. Ik zie mijn vader op het balkon staan, met zijn lange vingers plukt hij het onkruid uit de bakken. ‘Kijk kindje,’ zegt hij, ‘waar onkruid bloeit, zal niets groeien, vergeet dat niet.’ In het atelier staat hij een paar meter van het doek, door het raam valt licht naar binnen, een milde lichtval die zijn brede strepen verdiept. Het water van de geschilderde Donau blinkt, straalt haast. ‘Hier ben ik geboren’, zegt hij en wijst hoog in de bergen, ‘en hiervoor leef ik, kleine meid van me, voor dit licht, voor deze kleuren. Als ik geen kleuren meer zie, is het met me gedaan.’

Ik staar naar de steen, de grijze steen met de dun ingehakte letters, ik kijk naar de belendende graven, naar deze dodenakker zo dicht bij huis. Raoul is dood, ik heb me opgesloten in een kleurloos huis, een kleurloos bestaan. Ik pluk een paar bloemen uit een border en kijk naar het verlepte rood. Het is al bijna winter. Rood, mijn dagen moeten weer rood worden, rood en geel en blauw, licht en vrolijk als in mijn vaders atelier. Ik zal het grijs van Raouls jaren door stof laten bedekken, ja, dat zal ik, een regenboog van kleuren moet aan de hemel van mijn leven staan, maar wanneer weet ik nog niet. Dat niet.

Marijke van Hooff
De tuin van Erik

Het moet even geduurd hebben voor het gerinkel tot mijn benevelde brein doordringt. Als ik de hoorn opneem, is er aan de andere kant al opgehangen.

Langzaam ga ik overeind zitten en kijk rond, zonder mijn hoofd teveel te bewegen, zodat de steen die erin zit niet te hard heen en weer rolt. Ik steek mijn benen over de rand van het bed en probeer op te staan.

Als ik voorzichtig, me vasthoudend aan de leuning van de stoel waarop in grote wanorde mijn kleren liggen, naar de wastafel wankel, rinkelt de telefoon opnieuw. Misschien verbeeld ik het me, maar het geluid is zo dringend dat ik me haast.

Amper heb ik mijn naam genoemd, of een hoge stem begint zonder enige adempauze in mijn oor te ratelen: ‘Moeder is zo onrustig, we kunnen haar niet kalmeren. Dokter gewaarschuwd. Niets lichamelijks. Ze roept de hele tijd om u en heeft het steeds maar over de tuin van Erik.’

Het is anderhalf uur rijden naar het verpleeghuis maar met mijn bonkend hoofd zal ik er zeker langer over doen.

Op de rand van mijn bed staar ik naar mijn blote voeten met felrode nagels. Gisteren pas gelakt en zo mooi kleurend bij mijn nieuwe T-shirt dat ik alleen zonder beha aan kan omdat het de schouders vrijlaat. ‘Natuurlijk kunt u dat nog best dragen, u heeft mooie schouders,’ zei de verkoopster ongevraagd.

In de bioscoop was het toch wel een beetje kil geweest. Mijn vriendin had me misprijzend bekeken: ‘Voor wie heb jij je in godsnaam zo opgetut? Niemand die het ziet in het donker.’ Nee, in het donker niet. Maar later wel, in het café waar we nog een afzakkertje namen. Nou, zeg maar gerust een ‘doorzakkertje’. We spoelden de erotische scènes uit ‘Fatal Attractions’ in snel tempo en met grote slokken door.

Mijn vriendin beweerde dat zij nooit ‘op het aanrecht genomen’ zou kunnen worden, omdat het altijd vol troep stond. Ik schoot in de lach en verslikte me. Een behulpzame, snel toegeschoten jongen in nauwsluitende spijkerbroek sloeg op mijn rug, waarna zijn handen op mijn schouders bleven liggen.

Het kostte me nog heel wat moeite om hem af te poeieren. Onder het licht van de lantaren voor mijn huis zag ik ontnuchterd dat hij de jeugdpuistjesleeftijd nauwelijks ontgroeid was. Ik zei dat ik bij nader inzien toch liever direkt ging slapen. Koffie had hij thuis vast ook wel. Teleurgesteld droop hij af.

Op mijn slaapkamer vertelde ik mezelf nog eens wat een enorme luxe het is, zo'n groot tweepersoonsbed helemaal voor mij alleen. Frits had altijd zo ontzettend veel ruimte opgeëist. Na een jaar verbaast het me dat ik nog steeds als een in elkaar gerolde foetus wakker word.

Als ik nu snel even een bad neem, daar knap ik vast van op, raak ik dat katterige gevoel kwijt, dat hoop ik tenminste. Terwijl de kraan loopt, kies ik voor badschuim met algen: ‘U voelt zich als herboren’, net wat ik nodig heb. Kwistig giet ik een flinke scheut in het water. Voor mama koos ik het lavendelgeurtje, dat rook veel sterker. Maar niet sterk genoeg om de stank te verdrijven.

Mijn borsten verschijnen als twee eilandjes boven water, de tepels hebben een schuimhoedje op. ‘Mooie, stevige borsten met een prachtige zachtrose gekleurde tepelhof.’ Aldus Frits. Hij kon het weten. Hij gebruikte zelden superlatieven maar bij het beschrijven van vrouwenvlees ging hij zich te buiten, zij het dat het steeds minder om mijn vlees ging.

Mama was dol op Frits, ze vond hem zo ‘galant’. Het was maar goed dat hij haar laatste logeerpartij niet meer meemaakte. Incontinentie bracht Frits niet graag in verband met lichamen van vrouwen in zijn nabije omgeving. Mama had die ochtend verschillende keren op de muur geklopt. Ik had het niet gehoord. Tot de kinderen, die dat weekend thuis waren, me uit bed kwamen halen.

‘Mam, oma roept. We hebben de deur opengedaan, maar het ruikt er zo vies. Ga jij maar.’ Mijn moeder zat rechtop in bed, helemaal overstuur. ‘Zuster ik vind het zo erg,’ zei ze.

'Mama, het geeft niet.' Ik probeerde een opkomende misselijkheid te onderdrukken. 'Kom maar, dan stop ik je in bad.'

Haar hand lag op mijn arm als een klauwtje. In de badkamer stroopte ik voorzichtig de stinkende kleren af.

'Hier, mama, badschuim met lavendelgeur, daar hou je toch zo van?' Ik hield de fles onder haar neus en rook er daarna zelf aan om niet te hoeven kokhalzen.

Ze stond bibberend in het bad.

'Ik spoel je eerst even af en daarna ga je in het water liggen, dan krijg je het zo weer lekker warm.' Ik richtte de zachte straal uit de douchekop op het tengere lichaam dat ik voor het eerst naakt zag. Van de schouders naar de nog stevige borsten, de gladde huid van haar dijbenen - naar het kleine, miezerige plukje schaamhaar boven de plek waarlangs ik eenenveertig jaar geleden haar lichaam verliet.

Haar hand klemde om mijn schouder.

'Niet vallen, hoor mama.'

Ze lachte verlegen. 'Waar is Frits?'

De vraag kwam zo onverwacht dat ik de spons uit mijn handen liet glippen. 'Zo, mama. Nu laten we dat vieze water weglopen en dan ga je fijn languit dobberen in een schoon sopje.'

Ze stond nog steeds te rillen. Ik kiepte het restand van het badschuim in het water en voelde met mijn elleboog of het niet te heet was.

Mama ging moeizaam zitten. Zachtjes probeerde ik haar wat onderuit te laten zakken, maar ze hield zich stram.

'Eva, kom eens even,' riep ik naar de woonkamer. 'Wil jij op oma letten, dan kan ik dat vuile goed even opruimen.'

Mijn dochter moest al die tijd achter de deur gestaan hebben, zo snel kwam haar antwoord: 'Mam, ik moet weg, hoor. Ruud zit op me te wachten.'

'Neem dan die lakens vast even mee naar beneden.'

'Getverdemme, dan word ik straalmisselijk.' Snelle voetstappen op de trap lieten me weten dat ik op mijn dochter niet meer hoefde te rekenen.

'Thijs.' Geen antwoord. Ik riep harder. De badkamerdeur ging een kiertje open.

'Thijs, blijf jij even bij oma. Ik ben bang dat ze uitglijdt als ze in het bad gaat staan.'

'Kun je haar niet eerst een badlaken omslaan?' 'Jezus, Thijs, wie leert er hier voor dokter? Hoe denk je straks je patiënten te onderzoeken?'

Schoorvoetend kwam hij de kamer in. 'Hoi, die oma.'

'Dag Frits,' zei oma.

Een maand geleden, bedenk ik, terwijl ik het water laat weglopen. Zo lang ben ik nog nooit bij mama weggebleven.

'Onze bewoners hebben een enorme behoefte aan bezoek. Ook al is het voor u niet altijd gemakkelijk wanneer uw vader of moeder agressief is of u niet lijkt te herkennen. Met het eten knoeit, terwijl ze vroeger juist zo keurig at. Niet mee naar buiten wil, terwijl u haar nu juist zo graag van het eerste lentezonnetje wilt laten genieten.' Die twee laatste opmerkingen waren duidelijk voor mij bedoeld, zo opvallend werd er mijn richting uitgekeken tijdens mijn laatste bezoek.

Met een boterham in mijn hand loop ik naar de auto. Op de snelweg trap ik het gaspedaal dieper in en zwenk herhaaldelijk naar de linkerweghelft. Het lijkt wel alsof ik de afgelopen maand wil inhalen.

‘Moeder vraagt vaak waar u blijft, ook al bent u net vertrokken. Dat doet ze nooit bij uw broers. Ze houdt het meest van u.’

‘Dat is anders niet altijd zo geweest,’ gaat het door me heen. Ik verdring de opkomende herinneringen en verminder snelheid. Wat heeft moeder aan een verongelukte dochter?

‘Moeder.’ Nooit: ‘Uw moeder.’ Alsof het er niet meer toe doet, alsof alle demente moeders hier zomaar verwisseld kunnen worden. Zoals dat wel gebeurt met jurken, brillen en met gebitten.

In het dashboardkastje ligt een pakje kauwgom; met één hand aan het stuur peuter ik er eentje uit.

Kauwgom uit de nalatenschap van Frits, vertegenwoordiger in zoetwaren. Vroeger verzamelaar van kauwgom met plaatjes waarop filmsterren stonden afgebeeld. Voetballers interesseerden hem niet. Wie met treintjes speelt, wordt machinist. Frits bleef bij snoepgoed. En vrouwen.

We hadden een modelscheiding. Ik verwacht eigenlijk altijd nog eens een medaille te krijgen voor mijn aandeel daarin. Niet van Frits, natuurlijk. Maar van de advocaat, hoewel die

natuurlijk niet veel aan zo'n zaakje verdient. ‘Advocaatje ging op reis, tierelierelière,’ zong mama vroeger al voor me.

Wat zei die zuster nou over een tuin van Erik? ‘Moeder wil steeds maar naar de tuin van Erik.’ Ik heb geen idee wie of wat ze bedoelt, heb haar nooit over een Erik horen praten. Mijn vader heette Frans en het enige wat hem te verwijten viel, was zijn plotselinge dood die van mama een veel te jonge weduwe maakte. Ze heeft nooit over andere mannen gesproken. Het is zo warm dat mijn jurk aan mijn lijf plakt. Ik doe wat knoopjes los. Niet te veel, daar houdt mama niet van.

‘Wij hebben ervoor te zorgen dat moeder zich niet nodeloos opwindt en nog meer pilletjes moet slikken.’

Rechts van de weg ligt tussen de weilanden een wisselwachtershuisje, de witte gevel weerkaatst het zonlicht.

Frits had ook iets van een wisselwachter, maar dan met vrouwen. Gaf zichzelf vrij baan door met dozen bonbons voor hun ogen te zwaaien. Voelde feilloos aan wanneer het sein op onveilig stond. Zette argwanende echtgenoten bijtijds op dood spoor. Wanneer het te gevaarlijk werd, koos Frits gewoon een ander baanvak en vanzelfsprekend een andere bestemming.

Voor mama bracht hij altijd rumbonen mee.

Het verwondert me nog steeds hoeveel vrouwen er vallen voor wat zoetigheid, verpakt in een doosje met mooie praatjes en een lintje van de grote versierder erom.

Frits had op mijn verjaardag het hele bed volgestrooid met Engelse drop, omdat ik daar zo dol op was. Terwijl de scheiding al een feit was. Maffe Frits.

In het verpleeghuis worden de warme maaltijden rondgebracht. Mama zit demonstratief met haar rug naar de tafel. Andijvie met gehakt. ‘Ba,’ zegt haar samengeknepen mond.

Ik sla mijn arm om haar schouders. ‘Dag, mama, ben je blij dat ik er ben?’

Ze trekt haar gezicht terug als ik haar een kus wil geven.

‘Moeder is niet in haar hum, vandaag.’ De zuster duwt een lepel appelmoes in het vogelmondje van mijnheer de Wit.

‘Ze is vreselijk ondeugend, heeft het breiwerk van mevrouw Vriezelaar uitgetrokken.’

Als ik de afschuwelijke gifgroene en oranje draden op de grond zie, kan ik mama geen ongelijk geven.

‘Mama, wat is dat toch met die tuin van Erik?’ vraag ik terwijl ik haar voorzichtig omdraai en de vork in haar hand leg.

‘Kom. eet eens een hapje. Je eten wordt koud en dan smaakt het helemaal niet meer.’

Ze gooit de vork op de grond. Als ik haar vermanend wil toespreken, zie ik tranen in haar ogen.

‘Mama, wie is Erik?’

Ze grijpt mijn arm en klampt zich aan me vast. ‘Dat weet jij wel.’ Ze staat op en wil me meetrekken. ‘Kom.’

Ik kijk vragend naar de zuster die haar wenkbrauwen optrekt.

Mijn hersens pijnigend probeer ik niet naar mijnheer de Wit te kijken die de appelmoes uit zijn mond laat lopen en een ruk aan het tafelkleed geeft.

‘Ik vind er wel wat op,’ zeg ik tegen de zuster die mijnheer de Wit een tik op zijn vingers geeft. ‘Stouterd,’ moppert ze zonder enige stemverheffing.

Ik sla mijn moeder een vestje om. ‘Kom, mama. Dan gaan we naar die tuin.’

Verrukt en vol vertrouwen kijkt ze me aan.

Als ik haar nu maar niet teleurstel.

In de auto doe ik haar de veiligheidsriem om en vraag me af waar ik met haar heen moet. Dan krijg ik ineens een ingeving.

Dat ik daar niet eerder aan gedacht heb.

Voor Thijsse's Hof parkeer ik de auto en help mama uitstappen. Gespannen let ik op haar gezicht dat geen enkele emotie verraadt. Nog niet.

‘We nemen eerst een ijsje bij het Pannekoekenhuisje.’

Voorzichtig help ik haar de treetjes af naar het loket. Wat is er weinig veranderd. Dezelfde bankjes staan er nog, alleen hebben de papierbakken rood met wit gestippelde deksels gekregen. Ik koop twee ijsjes met slagroom.

Tevergeefs speur ik naar een zweem van herkenning.

Mama staat onhandig met het ijsje in haar hand en schijnt zich niets te herinneren.

‘Mama, je moet likken.’ Geduldig draai ik het ijsje rond voor haar half geopende lippen.

Slagroom drupt langs haar kin. Ze vindt het niet lekker. Met een zakdoek veeg ik haar gezicht en handen af. Ik gooi het ijsje in de prullenbak. Ze protesteert niet, kijkt me afwachtend aan.

Wanneer ik haar een arm wil geven, trekt ze de kraag van mijn jurk wat hoger. Even voel ik wrevel in me opkomen. Ze heeft het dus nog steeds niet afgeleerd. Straks gaat ze mijn pony uit mijn ogen strijken met die afkeurende blik waaronder ik me als kind voelde krimpen.

De gerimpelde hand die op mijn arm ligt, heeft zachtrose gelakte nagels. Ze houdt van pasteltinten.

‘Wie heeft je nagels zo mooi gelakt? De zuster?’ Ik doe het hek voor haar open en wijs haar op de gedenksteen vlakbij de ingang. Ik lees de woorden voor: ‘Het ronddolen in en het bestuderen van de natuur geeft kracht aan allen die geestelijk en lichamelijk lijden.’

Mama pulkt aan een draadje van haar vest en mompelt iets onverstaanbaars.

Hoe vaak las ze ons hier vroeger niet hardop die vreemde namen voor: kruipend stalkruid, wondkruid, nachtsilene?

Ik wijs haar op de bordjes met ‘hondsdraf’ en ‘guichelheil’.

‘Mama, weet je het nog? Hoe we als kind moesten lachen om al die gekke namen die we haast niet uit konden spreken?’

‘Huichelgeil,’ zegt mama en haar ogen volgen een merel die in de berm scharrelt. Dan blijft ze zo plotseling staan dat ik tegen haar opbots en vraagt: ‘Waar is Frits?’

‘En nu,’ mijn stem slaat over van geforceerd enthousiasme, ‘nu breng ik je bij Erik.’ Ik pak haar arm en trek haar mee over het smalle tuinpad. In mijn haast struikel ik over een boomwortel. We steken een hobbelig grasveld over. Wat loopt ze toch langzaam.

Dan staan we voor het beeld van Erik, het jongetje op de vlinder. Ik streel de bronzen haren en kijk vol spanning naar het gezicht van mama, dat volkomen uitdrukkingsloos blijft. Ze bukt zich, plukt een uitgebloeide paardebloem en blaast met getuite lippen de pluisjes weg.

‘Mama.’ Ik moet me beheersen om haar niet door elkaar te schudden. ‘Mama, hier is Erik. Je herinnert je het sprookje toch wel dat je ons altijd vertelde?’

Ze staart me aan, dan zegt ze fel: ‘Dat is Erik niet.’

Moe en teleurgesteld draai ik me om. ‘Laten we maar naar de bank bij de vijver gaan.’

Haar hand kruipt in de mijne en ik slik mijn irritatie in. Bij de vijver help ik haar om op de bank te gaan zitten. Wat is ze toch stijf, en we hebben maar zo'n klein eindje gelopen. Ik wijs haar op het smalle, naar het water aflopende dal dat vol dotters en pinksterbloemen staat. Ik breng mijn gezicht vlak voor dat van mama en vraag: ‘Was Erik soms een vriendje van je? Een minnaar?’

Mama volgt aandachtig een torretje dat over haar schoen kruipt. Ze geeft geen antwoord maar haar blik wordt zacht en ze glimlacht wat voor zich uit. Dan trekt er een schaduw over haar gezicht. ‘Frits was ook lief.’ zegt ze.

‘Mama, wil je nou eindelijk eens ophouden over Frits. Frits was lief. Voor andere vrouwen, ja. Dat heb jij nooit willen inzien. Iedereen zag het, behalve jij. Jij liet je inpalmen door die charmeur met zijn rumbonen en mooie praatjes. Was die Erik van je soms ook zo'n type?’ Ze kijkt bezeerd en strijkt de plooien in haar rok glad.

Ach, mama. Ik zou alle bloemen uit het dal voor je willen plukken, nee heus, deze keer met lange steeltjes, om ze in je schoot te leggen zodat je jurk het bloemetjesschort van vroeger wordt, waar ik mijn hoofd tegenaan kan drukken.

Ik huil.

Haar hand strijkt mijn pony uit mijn ogen. Ik schuif wat dichter naar haar toe.

Mijn moeder heft haar gezicht met gesloten ogen naar de zon.

'Lekker warm, hè,' zucht ze.

Ik zie hoe schaduw over onze voeten kruipt en leun achterover. 'Ja, mama,' zeg ik. 'Lekker warm.'

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

In antwoord op de vraag naar de opmerkelijkste naam in de Nederlandse literatuur, zou het werk van Bordewijk ongetwijfeld vaak genoemd worden. Alleen *Bint* al biedt een hele rij memorabele namen als *Whimpysinger, Van der Karbargenbonk* en *Taas Daamde, Surdie Finnis, Schattenkeinder, Bolmikolke, Klotterbooke* en *Kiekertak* (namen die hij overigens gewoon in het telefoonboek van Rotterdam gevonden had). Of *Karakter*, met zijn namen van gewapend beton: *Dreverhaven, Katadreuffe* en *Kalvelage*.

Hoog op míjn lijst zou *Inigo Wintrop* staan, de hoofdfiguur in Cees Nootebooms roman *Rituelen*. Een intrigerende naam: welluidend, ongebruikelijk, on-Nederlands en toch ook niet gemakkelijk aan een andere taal te verbinden. Maar toch komt die naam niet op de eerste plaats. Die is voor *Esreteip*. Niet zozeer omdat dat de merkwaardigste, onbegrijpelijkste, vreemdste of gewrongenste is, maar omdat die naam in slechts 8 letters een paar eeuwen cultuurpolitiek, koloniaal beleid en calvinistische hypocrisie oproept.

Het was algemeen bekend dat veel van de heren die in ‘Nederlandsch-Indië’ het vaderlands gezag vertegenwoordigden er een (of meer) inlandse vrouw(en) op na hielden: een bijzit, een snaar, een njai. Het was evenzeer bekend dat uit zo'n relatie vaak een kind voortkwam. Nu waren de Nederlandse verwekkers meestal niet geneigd hun snaar te trouwen of, als ze al deugdzaam getrouwd waren - d.w.z. met een Nederlandse vrouw - het kind als het hunne te erkennen. Maar wel ontstond de gewoonte om de (bloed)band met het kind aan te geven, zeker als het een jongen was. Dat gebeurde vaak door het kind bij de Burgerlijke Stand te laten inschrijven niet onder de naam van de vader, maar onder de omgekeerde versie daarvan. Zo ontstond bijvoorbeeld de naam *Redlum, Reyem* of *Rhemrev*. Of *Esreteip*.

> ‘*Whimpysinger, Van der Karbargenbonk, Taas Daamde, Surdie Finnis, Schattenkeinder, Bolmikolke, Klotterbooke en Kiekertak*’

Dat verschijnsel is onder meer vastgelegd in het werk van de chroniqueur van Nederlands-Indië bij uitstek, P.A. Daum (1850-1898). Twee duidelijke voorbeelden zijn te vinden in de roman *Nummer Elf* (1895; in 1981 herdrukt door Thomas & Eras, 's-Gravenhage). Op pagina 8 wordt een jonge Indo-vrouw geïntroduceerd:

> een mooi donker kopje met een overvloed van dartele krulletjes op het voorhoofd, groote schitterende zwarte oogen, en een vroolijk lachenden mond met parelwitten tanden. 't Was Ypsilanti Nesnaj wier militaire vader haar zijn omgekeerden geslachtsnaam had gegeven en den mallen voornaam, dien hij had gelezen in een boek over een griekschen prins.

Twee pagina's verder richt de Nederlandse hoofdpersoon, Vermey, zich tot een klerk, in Daums woorden ‘een copiist’:

een broodmagere, grauwbruine jonge man; een dier Indo-Europeanen die nooit transpireeren en altijd koude handen hebben, maar meestal slim genoeg zijn.
‘Esreteip,’ zei Vermey, ('s mans grootvader had Pieterse geheeten) ‘je weet dat het vandaag de veertiende is.’

Dat Daum deze namen gebruikt en er ter plekke een toelichting bij geeft, illustreert dat daarmee geen grote geheimen verklapt worden. Iedereen wist dat het gebeurde, iedereen kende er in eigen familie- of vriendenkring voorbeelden van, maar er hardop over praten deed men niet. Het boek *Indische familienamen* van A.D. Visker (Moesson, 's-Gravenhage, 1988 2) beschrijft de herkomst van veel van zulke namen, maar laat merkwaardig genoeg Esreteip ongenoemd.

> '*Een koloniaal verleden leeft niet alleen voort in de geschiedenisboeken en in het slechte geweten van een natie, maar ook in de kleine details van alledag*'

Die naam bestaat overigens wel degelijk: enkele kabinetten geleden, bijvoorbeeld, kende Suriname een minister Esreteip. Waarmee tevens geïllustreerd is, dat dit gebruik niet alleen in Oost-Indië, maar ook in Suriname en op de Nederlandse Antillen voorkwam.

Soms leende een naam zich nog slechter voor omdraaiing dan Vermehr of Pieterse. Als het resultaat écht onuitspreekbaar dreigde te worden, kon er nog altijd een anagram van gemaakt worden - *Sermham* uit Harmsen of *Served* uit De Vries. Of het eerste stukje werd er achteraan geplakt: datzelfde De Vries werd dan *Vriesde*, een naam die momenteel in het betaald voetbal en in de damesatletiek is aan te treffen.

Een nog indirectere vorm van erkenning was het kind opzadelen met de naam van de plaats waar de vader vandaan kwam, maar ook dan in omgekeerde vorm. Het telefoonboek van Amsterdam telt nu nog steeds twee nummers op de naam *Madretsma*. Ook *Madrettor* bestaat. De groei van deze groep namen werd ook beïnvloed door de dragers van die namen zelf. Generaties lang hadden Nederlandse vaders hun trots over hun bij een bijzit verwekt nageslacht geuit in een omdraaiing van de feiten, de kinderen zelf wensten daar soms zelf ook wel iets in te zeggen hebben. Zij hadden niet iets te verbergen, integendeel, zij waren deels van Europese afkomst en waren daar trots op. En om dat te laten blijken draaiden zij hun naam weer om en voegden die toe aan wat er al stond. Riemer Reinsma geeft in zijn boekje *Aangenaam. Mag ik mij voorstellen?* (Hema, 1986) de voorbeelden *Redlod van Dolder* en *Satoor de Rootas*.

Wellicht vleit u uzelf met de gedachte dat het u onmiddellijk zou opvallen als u een zo opmerkelijke naam als Madretsma of Esreteip onder ogen zou krijgen. Maar ons waarnemingsvermogen heeft een flinke marge ingebouwd en iets moet er wel heel erg uitspringen, willen wij het als afwijking van een norm opmerken. Vrijwel dagelijks komen we namen tegen (althans, zouden we namen kunnen tegenkomen) die volgens het hierboven beschreven procédé ontstaan zijn. In de zo mediterraan ogende achternaam van Jack *Gadella*, tekstschrijver van een aantal nummers voor 'Kinderen voor kinderen' maar tegenwoordig vooral bekend als 'meneer Joosten', vinden we het woord 'alledag' terug. De Vlaamse actrice Alida *Neslo*, die in december 1989 op het omslag van het maandblad Opzij stond, is van Surinaamse afkomst. 'Olsen' klinkt weliswaar Scandinavisch maar is wel een veel logischer volgorde van letters dan Neslo. De naam van Surinames eerste Olympisch en wereldkampioen zwemmen, Anthony *Nesty*, heeft eenzelfde constructie. Een bekend Nederlands jazzmuzicus is Rob *Essed*, een Volkskrant-redactrice heet Yvonne van *Gnirrep*.

Een koloniaal verleden leeft niet alleen voort in de geschiedenisboeken en in het slechte geweten van een natie, maar ook in de kleine details van alledag.

Voor wie er oog voor heeft.

Peter Swart
‘Wie is uw vrouw?’
Scott Turow: Het Bewijs

Het werk van advokaten is kennelijk van dien aard dat er voldoende tijd en energie overblijft voor prettiger zaken zoals bijvoorbeeld het schrijven van thrillers. Een voor de hand liggende parallel tussen beide beroepen is natuurlijk de vereiste verbaliteit: het belang woorden zodanig aaneen te rijgen dat ze niet alleen boeien, maar zelfs kunnen overtuigen. Een voordeel van het schrijven van thrillers boven de praktijk van de advokaat is bovendien dat er op de woorden - als ze eenmaal op papier staan - niet direkt iets kan worden teruggezegd. In Nederland hoeft geen enkele advokaat te beginnen met het schrijven van thrillers als het oogmerk geldverdienen is, in het Engelse taalgebied ligt dat een nuance anders. John Trenhaile (*De Mahjong Brigade*) woont er heel landelijk van in Zuid-Engeland, terwijl hij nog niet eens zo'n grote vis is. Eén voordeel, hij hoeft nooit meer op te treden in de wereld van de advokatuur, waarvan hij de sfeer ooit omschreef als volgt: ‘Als iemand tegen je zegt dat het mooi weer is loop je eerst naar het raam om die uitspraak te controleren.’ Grimmig, hard en meedogenloos, net als de wereld die Andrew Vachss (*Burke's Wraak*) in zijn boeken schetst. Ook deze Amerikaan hoeft inmiddels niet meer op de kleintjes te letten.

Voorlopig voert echter diens landgenoot Scott Turow de ranglijst aller tijden aan. Zijn verhaal is betrekkelijk klassiek: zoals het hoort kwam zijn eerste roman *The Way Things Are* ongeopend terug van een reis door uitgeversland; misschien was de titel te weinig uitnodigend. Nummer twee: *One L, an Inside Account of Life in the First Year at Harvard*, werd in ieder geval uitgegeven, ondanks de titel. Naar Amerikaanse begrippen was het net geen flop; hier hadden koffie, cognac en sigaren klaargestaan voor een auteur die 100.000 exemplaren van zijn ‘tweede’ debuutroman verkocht zag. Met *Presumed Innocent* (1987, in het Nederlands in 1988 verschenen bij Luitingh onder de titel *De Aanklager)*, maakte Turow echter de gedroomde doorbraak. Nog voordat het manuscript werd uitgegeven zorgde het al voor commotie: er werd door vier van de vijf uitgevers waar het ter lezing was aangeboden op geboden en de bedragen waren weer eens niet kinderachtig. Turow koos tenslotte voor Farrar, Straus & Giroux, op grond van de literaire reputatie van dit uitgevershuis. Elders had hij 75.000 dollar meer kunnen toucheren, maar die inkomsten werden waarschijnlijk niet gemist, want de pocketboekrechten brachten nog eens drie miljoen dollar op en Sidney Pollack betaalde een miljoen dollar voor de filmrechten. De film van Alan J. Pakula, met Harrison Ford in de rol van de Aanklager, loopt als een trein. Op de bestsellerlijst van de New York Times stond de hardcover-editie van Turows tweede: *The Burden of Proof* acht weken lang op de eerste plaats, op de voet gevolgd door de paperbackeditie van *Presumed Innocent*, die daar al een half jaar lang stond.

Veranderingen

Maar liever dan zich hieraan te blijven vergapen leest men zelf de betreffende boeken om er een eigen oordeel over te kunnen uitspreken. Hoewel het moeilijk is uit te maken waarom een boek zo geweldig succesvol is, en het er de schijn van heeft dat

een boek zichzelf gaat verkopen als er maar genoeg is gedaan aan cultvorming eromheen, springt bij *De Aanklager* toch vooral de volledigheid in het oog. Het boek laat zich lezen als een psychologische roman waarin de personages heuse veranderingen doormaken, maar is op een ander betekenisnivo niet meer of minder dan een goed spannend boek. Rusty Sabich is belast met het onderzoek naar de moord op Carolyn Polhemus, met wie hij nog kort daarvoor een hartslagversnellende relatie heeft gehad. Desalniettemin denkt hij objektief te werk te kunnen gaan, ongehinderd door emotionele betrokkenheid. Als zijn werk niet direkt resultaten geeft wordt de leiding echter ongeduldig. De baas,

Raymond Horgan, zit tot over zijn oren in een herverkiezingscampagne en heeft in elke toespraak de mond vol van slagvaardig beleid. Niet hij maar Nico Della Guardia (bijgenaamd 'delay' omdat hij altijd overal te laat komt) komt als winnaar uit de bus en stelt, nog maar net in funktie, Sabich in staat van beschuldiging ten aanzien van de moord op Carolyn Polhemus. Bijgestaan door routinier-advokaat Sandy Stern voert Sabich zijn verdediging. Als je denkt alles te hebben begrepen heeft de auteur nog een dubbele ontknoping achter de hand die misschien nog wel beter past dan de aanvankelijke oplossing; het is een voorbeeldige plot, die pas op de laatste bladzijden wordt rondgemaakt. Onderweg heeft de lezer alleen hinder ondervonden van een verblijf in de rechtzaal van meer dan tweehonderd bladzijden die niet allemaal even sterk tot de verbeelding spreken. De conclusie moet in dit geval luiden dat het succes Turow toekomt: hij verstaat zijn vak als schrijver/advokaat.

Op eigen benen

Na dit debuut waren de verwachtingen hooggespannen, ik heb hier en daar zelfs ongeduldige stukjes gelezen waarin werd opgemerkt dat het tweede boek van Turow er nog steeds niet was, alsof daarmee iets nieuws werd verteld. De schrijver zelf was niet geheimzinnig geweest; in een interview eind 1988 gaf hij zichzelf drie jaar de tijd voor zijn volgende titel. Turow hield zijn woord en nu is er dan ook de Nederlandse vertaling: *Het Bewijs*. In het Engels is de titel wat dubbelzinniger: *The Burden of Proof* laat zich niet zonder ironie interpreteren - inderdaad, wat een loodzware last om zich na zo'n succesvol debuut met een follow-up te bewijzen! Ogenschijnlijk heeft Scott Turow niet geleden onder het vooruitzicht in zijn eigen schaduw te moeten werken, want *Het Bewijs* is een boek geworden dat op eigen benen kan staan en nergens hinderlijk voortborduurt op zijn voorganger. Een paar

gegevens werden wel meegenomen: ook nummer twee speelt zich af in het imaginaire Kindle County en het hoofdpersonage speelde al een belangrijke bijrol in *De Aanklager*. Alejandro ('Sandy') Stern, Sabich' advokaat. Stern heeft een cliënt die hem al jarenlang bezighoudt met vermeende malversaties in de termijnhandel. Het leed zou mogelijk nog te overzien zijn geweest als Dixon Hartnell niet tevens getrouwd zou zijn met Sterns enige nog levende familielid, diens zuster Silvia, met wie hij altijd een goede band heeft gehad. Beursfunktionarissen, deurwaarders, federale inspekteurs en belastingdiensten zitten 'Maison Dixon' al jaren acher de vodden en het is de taak van Stern zijn zwager uit de problemen te houden. Stern kwijt zich van deze taak met gemengde gevoelens, maar voorlopig wint de loyaliteit ten opzichte van zijn zuster het van zijn gegronde twijfels over de controversiële werkwijze van Dixon.

Maar ook in het privé-leven gaat Stern door een dal, want zijn echtgenote Clara pleegt zelfmoord, reeds voor het boek goed en wel op gang is. Turow haalt het onderste uit de kan, want niet alleen overlijdt Clara onder verdachte omstandigheden, er is tevens sprake van een geheimzinnige, seksueel overdraagbare ziekte, terwijl er daags voor haar verscheiden een fiks bedrag van Clara's privé-rekening is afgeboekt dat maar nergens wil opduiken. Verder is er een zoon aktief in dienst van Hartnell en een dochter die advokaat is, zodat de familiebanden

regelmatig op deugdelijkheid kunnen worden getoetst.

De speurtocht naar Clara's verdwenen fondsen raakt nooit helemaal op de achtergrond, maar Turow houdt nog meer ijzers in het vuur. Een arts-buurman wordt ervan verdacht Clara niet alleen met medicijnen te hebben bijgestaan, terwijl de advokaat-kliënt-relatie tussen Stern en Dixon danig op de proef wordt gesteld door een nieuwe aanklacht. De kersverse substituutofficier van Justitie Sonia (‘Sonny’) Klonski heeft lucht gekregen van handel met voorkennis en weggesluisd geld, onder andere naar de zogenaamde Wunderkind-rekening. Het is zeer de vraag of Stern ook dit keer hartenbreker Hartnell uit de gevangenis kan houden. Het is allemaal weer bedrieglijk overzichtelijk en complex tegelijk, maar aan het slot van het boek blijkt Turow toch weer in staat tot iets origineels.

Schemergebied

Na lezing van *Het Bewijs*, dat wederom een uitmuntende plot bezit en voorziet in een min of meer onverwachte ontknoping, dringt zich aan de lezer één observatie op die diepe indruk moet hebben gemaakt op de schrijver zelf, gezien de kracht van de overdracht: hoe goed kennen wij eigenlijk onze dierbaren? Die vraag mag eenieder voor zichzelf beantwoorden, maar Scott Turow is er vooralsnog allerminst gerust op en put veel materiaal uit dit schemergebied. Waar in *De Aanklager* een duidelijke parallel te vinden was met Turows werk in zijn toenmalige funktie als aanklager in de ‘Operatie Greylord’ (Reginald Holzer = Raymond Horgan) moet in het geval van *Het Bewijs* de pendant met de werkelijkheid nog worden aangetoond. Tegenwoordig is Turow medefirmant bij een advokatenfirma in Chicago, zodat hij de zaak weer eens van de andere kant kan bekijken. Mogelijk laat zich door dit gegeven zijn keuze voor advokaat Stern als hoodpersonage gedeeltelijk verklaren.

Een zwak punt in Turows presentatie is zijn surplus aan aandacht voor papieren, statische, juridische aangelegenheden, waarvoor vakgenoten ongetwijfeld vele malen meer belangstelling hebben dan de gemiddelde lezer bereid is op te brengen. Bovendien heeft hij, getuige Sterns hier en daar niet vreselijk aannemelijke herondekking van de sex in deze moderne wereld, mogelijk al te vaak zitten denken aan de verfilmbaarheidsfaktor van het boek. Hierover had hij zich geen zorgen hoeven maken: *Presumed Innocent* is immers door de scenarioschrijvers reeds deskundig verminkt.

Turow heeft het zichzelf met *Het Bewijs* niet gemakkelijk gemaakt en gekozen voor de diepte waar meer-van-hetzelfde zou zijn toegejuicht. De tekening van zijn romanpersonages, hoe larmoyant-Amerikaans de emoties soms ook zijn aangezet, heeft gewonnen aan kracht en doet hopen op een verder ontwikkeling in die richting. Over drie jaar weten we meer.

Scott Turow: *Het Bewijs* / Uitgeverij Luitingh-Sijthoff, 478 bladzijden, *f*34,90.

[Nummer 184]

Literatuur op School

‘Letterkundigen pleiten voor een verplichte literatuurlijst’ kopte NRC-Handelsblad op 17 augustus 1990. ‘Een onzalig voorstel’ vond met De Telegraaf half Nederland. Maar het trio Anbeek-Bekkering-Goedegebuure pleitte voor veel meer. Bekkering, behoorlijk nijdig, laat dat in dit nummer overtuigend zien. En in het literatuuronderwijs gáát het ook over veel meer dan het wel of niet verplicht lezen van *Max Havelaar* of *De aanslag*. Nieuwste gedachte: leraren moeten leerlingen literair competent maken. Modegril of meer? Wam de Moor legt uit wat het is. Yvonne Kroonenberg kent het onderwijs als haar broekrok en bekijkt het van een andere kant. Favoriet bij de schooljeugd Maarten 't Hart rekent, blijkens zijn nieuwste essaybundel, evenzeer af met verklaarde tegenstanders als...met zichzelf. Dichter-criticus-docent Ad Zuiderent bepleit het gestaag lezen van gedichten. Lerarenopleider Koos Hawinkels signaleert tekorten en dient van advies. Onderzoeker Márgitka van Woerkom las honderden leesautobiografieën van havisten, vwo-ers en letterenstudenten. Zij laat de leerlingen aan het woord. Cor Geljon stipt de verwaarlozing van het drama aan en Maarten Steenmeijer legt uit wat literatuur in vertaling voor het onderwijs - ook al iets nieuws? - kan betekenen.

Zo ontstond, onder gastredactie van Wam de Moor, in een dubbelrol als criticus en literatuurdidacticus, een themanummer over literatuur op school, dat verdieping geeft aan de elders gevoerde discussie.

De redactie

Wam de Moor

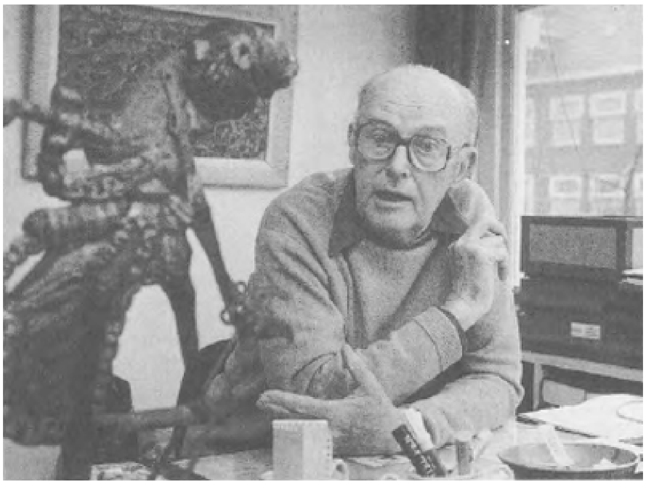
Uit de greep van de rattenkoning

Literatuuronderwijs op weg naar literaire competentie

Soms zit de vernieuwing al lang in de lucht, maar pakt ze opeens anders uit dan verwacht. Een, twee decennia lang gonsde het in het literatuuronderwijs van kreten als ‘maak ze tot kritische leden van de maatschappij, help hen bij hun persoonlijke ontwikkeling tot zelfstandig individu, zorg dat ze plezier krijgen in lezen’.[1.] Maar van een algemene aanpak om goed georganiseerd volgens deze doelstellingen te handelen, was geen sprake. Leraren en didactici opereerden als strijdende partijen, wat het beeld opleverde van de rattenkoning, in de verlammende greep van zijn eigen veelkoppige lijf. Toeschouwers uit de wereld van de literatuur, zeker wanneer zij, zoals K.L. Poll, een warm hart hadden voor Onderwijs, Kunsten & Wetenschappen, schudden bij voortduring het hoofd en wilden een terugkeer naar de oude zekerheden. Met Nieuwenhuys als de modelleraar moest het feitelijk vanzelf wel goed komen. Jacques Kruithof, die de meester-leerlingverhouding al in 1979 wilde herstellen, was evenwel een roepende in de woestijn. Literatuur, triviaalliteratuur, non-literatuur, wat deed het ertoe wat men las, onze vrijheid was onze blijheid.

Literaire competentie

Maar ineens, vorige zomer, dook op meerdere plaatsen het begrip ‘literaire competentie’ op. Empirische literatuurwetenschappers uit Utrecht en Amsterdam schreven een boek dat veel aandacht aan dit begrip schenkt. In Nijmegen kwamen docenten en didactici van alle talen bijeen op de conferentie ‘Literaire competentie’. Een commissie formuleerde in opdracht van de Commissie Vernieuwing Eindexamen Nederlands (CVEN), eindtermen voor het literatuuronderwijs en nam dit begrip als centraal criterium.[2.] Alle knikkers rolden in hetzelfde kuiltje. Generale boodschap: het wordt tijd dat Doornroosje ontwaakt; ook het literatuuronderwijs moet serieus genomen kunnen worden en dat zal alleen gebeuren als er concrete eisen worden gesteld aan het onderwijs en de deelnemers daaraan.



Rob Nieuwenhuis:‘... modelleraar...’
(foto: Hans Vermeulen)

Nu zou men, zieh oud en wijs achtend, het hoofd kunnen schudden en die aandacht voor literaire competentie af kunnen doen als weer een modegril. En bovendien: dat literatuuronderwijs, daar valt toch niks in te regelen, al die leraren doen toch precies wat ze willen? Jaren geleden al legde criticus en literatuurwetenschapper Bronzwaer zijn scepsis over het literatuuronderwijs neer in de uitspraak dat de zwijnen geen parels meer lusten.[3.] En voor een andere criticus en literatuurwetenschapper, Kees Fens, is de literatuurles sui generis boter aan de galg gesmeerd, behalve als het gaat om jongens en meisjes met aanleg. Hij citeerde op de Nijmeegse conferentie Cruyffs adagium 'Ik kan het alleen aan hele goeien leren'. En deed dat met instemming. Want, zei hij: 'Het ideaal van de leermeester is, dat hij wekt wat er al is. De leerling ziet wat hij is in de leermeester.

Onderwijs is tot die herkenning komen.' Dat is mooi gezegd natuurlijk, maar menig docent zal bij zichzelf denken: dat is ook gemákkelijk gezegd. Het vervelende van onderwijs is nu eenmaal dat iedereen eraan deelneemt. Er waren dan ook nogal wat mensen kwaad op Fens, daar in Nijmegen. Fens zei: 'Aanleg voor literatuur, dat is ontvankelijke verbeelding, een verbeelding die reageert op de wisseltaal van de literatuur. Waar het om gaat in het literatuuronderwijs is kennis maken met het ononderwijsbare. Ik ben steeds pessimistischer geworden over het overbrengen van literatuur. Ik kom steeds meer tot de overtuiging dat er essentieel over literatuur alleen in metaforen is uit te wisselen. Die metaforentaal is de wisseltaal tussen meester en leerling. Het gebruik van een andere taal, de metataal, leidt onvermijdelijk tot reductie van het literaire werk, want ze poogt het bijzondere te veralgemenen naar het bekende toe. Dat is mijn grootste bezwaar.'[4.]

Men zou bij het vernemen van zoveel beschouwelijkheid gaan twijfelen aan de zin van het literatuuronderwijs, zeker zoals dit gegeven moet worden aan jan en alleman op weg naar het mavo-, havo- of vwo-diploma. Maar de leraar kan zich dergelijke scepsis, hoe logisch onder woorden gebracht ook, niet permitteren. Hij zoekt een andere uitweg. En hij kan zich troosten dat Fens, om in sporttermen te blijven, wel van ver is moeten komen - namelijk van Merlyn en de werkimmanente leeswijze - om uiteindelijk vast te stellen: 'Het grootste deel van de betekenis van de tekst is de lezer.' Of: 'De geschiedenis van een tekst is de geschiedenis van de lezers ervan.' En: 'Ik meen een aantal dichters te verstaan. Dat heeft niets te maken met mijn eventuele competentie, maar wel met wie ik ben.'

Maar wat is het?

Toch kwam dat begrip 'literaire competentie' niet uit de lucht vallen. Het voerde al vanaf 1975 een sluimerend bestaan binnen de literatuurwetenschap, toen Jonathan Culler in zijn boek *Structuralist Poetics* literaire competentie ongeveer als volgt definieerde. Wat wij als taalgebruiker horen, kunnen we, mits we op de hoogte zijn van de grammatica van een taal, onderscheiden als reeksen woorden die samen zinnen vormen. Zo ook kunnen we aan een tekst eigenschappen toeschrijven als betekenis en structuur wanneer we een reeks woorden lezen als een literair werk. Dat lezen als literair werk is iets anders dan lezen als een willekeurige tekst. Weliswaar behoef je je er niet blanco en zonder vooringenomenheden voor open te stellen, maar je moet wel weten hoe literatuur werkt, hoe je op bepaalde signalen in de tekst - woordherhaling, zinspelingen, contrastwerking e.d. - kunt reageren. Wie geen begrip heeft van het verloop van het literaire discours, weet zich geen raad met een gedicht, ook al herkent hij zinsneden en zinnen. Hij kan het niet lezen als literatuur. Hij mist het complex 'literaire competentie' dat anderen in staat stelt verder te gaan met de tekst.[5.]

Dat we om taal te kunnen gebruiken het taalsysteem moeten kennen, is voor iedereen zo klaar als een klontje. Hetzelfde geldt voor het verstaan van literatuur. Ironie bijvoorbeeld die niet wordt herkend, is als een mes waarmee je nog geen pakje boter kunt snijden. En als we zien hoeveel tijd aan literatuuronderwijs wordt besteed, zouden we concluderen dat ook hier ervaring en meesterschap gewenst zijn.

Het belang van deze conventie - literatuur lezen als literatuur - is gemakkelijk te zien wanneer men een stuk journalistiek proza of een zin uit een roman opschrijft als een gedicht. Dat is in de vakliteratuur al te vaak gedaan om het hier nog eens te doen. En ook dichters deden dat - ik herinner aan Hans Verhagen die, zoals Anker het aanduidt (*Olifant achter blok*, p. 63), de horizontale prozatekst tot een verticale tekst met poëziekenmerken transformeerde. Men moet het zelf maar eens proberen: een willekeurig stuk proza zodanig ordenen in vers-achtige regels dat de tekst met al dat wit ertussen de aanblik van een gedicht vertoont. Men leest deze tekst op slag anders, omdat men literairambachtelijke aspecten kan benutten als: enjambement en accentuering van bepaalde zinsneden. Doordat deze geïsoleerd - vóór aan de regel of zelfs een nieuwe 'strofe', of juist achteraan - komen te staan en door andere 'trucs' toe te passen, schrijft de niets vermoedende lezer er eigenschappen aan toe die de oorspronkelijke schrijver van de tekst er niet eens in heeft willen leggen.

Het literaire systeem

Zo te zien betekent dat al meteen, dat literaire competentie verder reikt dan Fens zich lijkt te realiseren. De tekst mag dan de lezer lezen - ik ben dat, gezien mijn opvatting 'wie leest, leest zichzelf', zeker met hem eens - het is niet het hele verhaal. Leerlingen literair competent maken raakt maar ten dele aan het aspekt, dat men hen leert welke teksten hen lezen en voor welke teksten zij niet het juiste medium zijn, het raakt veeleer het inzicht in de ambachtelijkheid van het literaire werk. En maak mij niet wijs, dat ik ze dát niet zou kunnen leren.

Wel is Fens' uitspraak uitlegbaar in die zin dat tot het onderscheidingsvermogen van de lezer hoort: het weten - intuïtief of bij waarneming - welke literatuur vat op hem heeft en welke niet. In die uitspraak ligt overigens een even sterk argument verscholen tegen het verplicht stellen van welke literatuur dan ook, als een argument vóór een dergelijke verplichting. Het hangt eenvoudig af van het standpunt dat men inneemt en of men gemotiveerdheid van leerlingen wel respectievelijk niet van een belang acht, ondergeschikt aan de plicht literatuur te lezen. Voor sommigen is de keuze niet moeilijk. 'De zweep erover!' heb ik Hans van den Bergh wel eens horen roepen. Dat kan ook, maar ik vind het wel een zwaktebod van falende docenten.

Kees Fens: '... kennis maken met het ononderwijsbare...'
(foto: Hans Vermeulen)

Bronzwaer, dertien jaar na zijn Dies-rede, zegt het weer anders: 'Didactisch gesproken kan de conclusie worden getrokken dat de eerste taak van het literatuuronderwijs erin bestaat de leerling te scholen tot kennis van het literaire systeem. Het literatuuronderwijs moet de individuele tekst, hoe beroemd ook, niet als per se van inherent belang beschouwen, maar van belang als - al dan niet beroemde- realisatie van het systeem. De gevolgen hiervan voor een idee als "de leeslijst met verplichte titels" zijn evident.'[6.]

Bronzwaer betoogt dan dat er voor het literatuuronderwijs twee mogelijkheden zijn. Leraren kunnen hun leerlingen bijbrengen wat critici en andere professionele lezers over belangrijke literatuur geschreven en gezegd hebben. Dan hebben die leerlingen wat om over mee te praten. Dat vindt hij, terecht lijkt mij, allerminst de essentie. Beter lijkt het hem dat de jongens en meisjes, op grond van bewustgemaakte en uitgebreide kennis van dat literaire systeem, elke literaire tekst waarmee ze in

aanraking komen, kunnen herkennen als literair. Dit is precies de op de idee van de literaire competentie gebaseerde literatuurdidactiek. Onderwijs is inleiden in betekenissen, merkte de pedagoog Imelman in 1983 op. Literatuuronderwijs moet er naar mijn opvatting toe leiden dat de leerling de betekenissen die de literatuur er op na houdt en die door Bronzwaer, in navolging van Culler en Siegfried Schmidt, het 'literaire systeem' worden genoemd, leert doorgronden en dat hij daardoor is staat is literaire teksten adekwaat te lezen.

Schmidt gaat trouwens heel ver. Volgens hem, en hij betoogde dit al in 1982, zou de school zijn pupillen niet alleen moeten leren om literatuur te lezen, maar ook ervaring moeten laten opdoen met het schrijven van teksten die aan de eisen van het literaire systeem voldoen. Tot zover gaan heel veel angelsaksische en ook Nederlandse didactici met hem mee, ook al moeten we vaststellen dat er bij ons nog geen begin is van een levendige praktijk in het literaire schrijven. Integendeel, die mogelijkheid schijnt ons onderwijs zelfs ontnomen te worden, wanneer het fictionele opstel verdwijnt, dat doorgaans zonder gerichte training gemaakt

moest worden en met onderwijs maar zelden iets te maken had, laten we wel wezen!

Schmidt gaat verder als hij tot de literaire competentie ook rekent het inzicht in de wijze waarop de literatuur gedistribueerd wordt, wat de rol is van de Bouquetreeks of de betekenis van de fictionele of non-fictionele Boekentoptien. Hij meent ook dat leerlingen daarnaar onderzoek kunnen verrichten. En het moet gezegd: bij ons is de neerslag van zijn ideeën terug te vinden in het literatuurboek *Over-lezen* van Rien Segers, dat evenwel nauwelijks is aangeslagen.

Intussen

En terwijl de geleerden zich het hoofd braken, ontfermden de media zich over de adviezen voor een beter literatuuronderwijs, dat is: een literatuuronderwijs waarin alles wat concreter wordt ingevuld. In de didactiek. En voor het eindexamen. Gezien de eenzijdigheid van de belangstelling waarmee de pers het literatuuronderwijs jaar na jaar volgt - herinnert u zich de jaarlijkse rondetafelgesprekken ten tijde van de eindexamens, vastgelegd in onze kwaliteitskranten? - kwam alleen de Lijst in het vizier. Leraren mogen zich suf piekeren over de vorm van het literatuuronderwijs, wat de buitenwacht interesseert is: blijft de hiërarchie van waarden waarover wij beschikken intact of wordt zij bedreigd?

U weet hoe het gegaan is. Vrij Nederland maakt in zijn nummer van 17 augustus bekend dat Anbeek, Bekkering en Goedegebuure voorstanders zijn van een verplichte lijst. De Volkskrant (17 augustus) versterkt de fixatie op de Lijst en Pia Dijkstra meldt in het 8-uur-journaal van dezelfde dag simpelweg dat vanaf september 1991 die Lijst er zal komen. Het Nederlands Genootschap van Leraren reageert via De Telegraaf van 18 augustus: ‘Als deze lijst zou worden geaccepteerd is dat een regelrechte aantasting van de vrijheid van onderwijs’, en aldus luidt een officieel commentaar in diezelfde courant: ‘Een onzalig voorstel’. Blokker ziet er weer een roomse coup in - ‘geen wonder dat Goedegebuure een heilige stoel in Tilburg bezet en die Bekkering komt bovendien uit Nijmegen’ en dat ten opzichte van twee braaf-protestantse randstedelingen, in de buitengewesten verzeild -. Mijn stuk in de NRC-Handelsblad (21 augustus) wordt, buiten mijn medeweten, in dezelfde geest gekopt: ‘Verplichte literatuurlijst vergalt het leesplezier’ - als ik dat ergens lees, denk ik ook: dat weten we nou wel! Zeker is dat staatssecretaris Wallage, daartoe uitgedaagd door kamerleden, de algehele teneur beloont met de verzekering dat zo'n verplichte Lijst er niet zal komen. Het proefballonnetje van Braet, de voorzitter van de CVEN, heeft zijn werk gedaan: die kant moet het dus niet op. Harry Bekkering gaat in dit nummer uitvoerig in op deze kwestie. Ik zwijg er verder over. Maar hoe is nu die literaire competentie tot zijn recht gekomen in de adviezen?

Problemen

Ik had het over de rattenkoning van het literatuuronderwijs. Hij had het feitelijk voor het zeggen. Elke staart trok het beest een andere richting uit. En zo ontstond overal

verwarring. Het literatuuronderwijs zocht geen contact met de literaire kritiek die waardeoordelen uitsprak over nieuwe literatuur. Leraren die vooruitwilden, spanden zich vooral in om allerlei teksten die in het literatuuronderwijs niet-bestaand waren de school binnen te halen: jeugdliteratuur, strips, populaire romans, enzovoorts. De ideeën over hoe de literatuurles in te richten, waarvan de vakbladen vol stonden, werden door de gemiddelde leraar niet overgenomen en zo bleef er een kloof tussen onderwijs en didactiek. Van ontwikkelingen in de wetenschap trok het onderwijs zich net zo min wat aan als de wetenschap van het onderwijs en zo handhaafde zich de aloude kloof tussen beide. De wetenschap verwijderde zich met zevenmijlslaarzen van de gewone lezer. Het literatuuronderwijs had te maken met een populatie voor wie *Oorlogswinter* in zes delen op televisie het lezen van Terlouws boek voor de Lijst verving. Een vertaling van nieuwe wetenschappelijke inzichten als de receptie-esthetica, in het bijzonder de reader response criticism, het deconstructivisme en het poststructuralisme, bleef nagenoeg achterwege.

Nog een ernstig tekort. Media-onderwijs en literatuuronderwijs hebben elkaar nog steeds

niet gevonden, en dat terwijl toch een serie als The Singing Detective of de documentaire Shoah alle aanleiding kunnen zijn om zich in een literaire discussie te begeven. Het wachten is op de integratie van beide vormen van onderwijs. De televisie neemt zulk een belangrijke plaats in het leven van de twintigste-eeuwer in, dat er alle aanleiding is leerlingen goed te leren kijken en in staat te stellen hun ervaringen en inzichten omtrent fictionele en referentiële uitingen onder woorden te brengen.

Uit *Literatuur in functie*, het pas geleden uitgegeven boek van de Utrechtse en Amsterdamse empirische literatuurwetenschappers, valt op te maken dat de sedert 1980 toegenomen tendens om naast de alom verbreide tekstbestuderingsmethoden, waarin tekst of auteur centraal staan, lezers- en daarmee leerlinggerichte tekstervaringsmethoden te ontwikkelen, het niveau van algemene acceptatie door het onderwijs heeft bereikt. Dat is begrijpelijk. Waar tekstbestuderingsmethoden vragen om een cognitieve aanpak, dragen tekstervaringsmethoden bij tot de ontwikkeling van affectieve vaardigheden en de integratie van cognitieve en affectieve eigenschappen. Hiervoor zijn verwerkingsvormen als groepsgesprek, groepswerk, creatief of rapporterend schrijven en dramatiseren bij uitstek zinvol. En er zijn met name in de angelsaksische en Duitse vakliteratuur legio interessante voorbeelden te vinden.

Samenwerking? Ho maar!

Er is nog een punt dat de aandacht blijft vragen: de mogelijkheid om de strikte vakkenscheiding van de talen nu juist bij literatuuronderwijs op te heffen door integratie of coönatie van dat onderwijs in de verschillende vakken. Al in 1899, bijna een eeuw geleden, vond de neerlandicus J.H. van de Bosch, dat het tijd werd de literatuurdocenten Nederlands, Duits, Engels en Frans - vakken die álle middelbare scholieren toen nog kregen! - aan één tafel te krijgen. En in 1972 waren de inspecteurs vreemde talen in hun toelichting op het literatuuronderwijs van oordeel dat ‘samenwerking met de neerlandicus is geboden’. Er zijn geen tekenen waar te nemen die aangeven dat die boodschap is begrepen. Op een enkele uitzondering na werken docenten Nederlands en vreemde talen niet samen aan een curriculum literatuur.

En toch, wat zou het niet waardevol zijn wanneer een leerling een literatuurcurriculum kreeg aangeboden waarin de elementen van moedertaal en de gekozen vreemde talen op elkaar zijn afgestemd! Zolang bij de vreemde talen de taalvaardigheid een zekere legitimatie aan het literatuuronderwijs verleent, zal dit een heikel punt blijven.

Een ander tekort. In ons onderwijs wordt door leerlingen relatief weinig geformuleerd, en met name de schriftelijke taalvaardigheid is ernstig op achterstand geraakt in de periode die de leerling afficheerde als de mondig te maken onderwijs-ontvanger. Mijn ervaring is dat het voor de betrokkenheid van leerlingen in het literatuuronderwijs van het grootste belang is, dat zij, alvorens met hun docent en hun medeleerlingen over literaire teksten tot uitspraken te komen, hun eigen persoonlijke studieuze of vrije reactie op de tekst geven. Dit bevordert zowel de direkte communicatie als de communicatie op langere termijn en geeft, bij een juiste en zorgvuldige procedure, met name de leerling zelf inzicht in zijn letterkundige

ontwikkeling. Die wordt dan vastgelegd in een zogenaamd ‘leesdossier’. De docent krijgt daarmee een instrument in handen dat bruikbaar is bij de toetsing van de vorderingen van de leerling.

Esthetische ontwikkeling

Hoe het literatuuronderwijs zelf gestructureerd zou moeten worden, laat ik ter beantwoording in dit nummer over aan Koos Hawinkels. Ik beperk mij tot het aangeven van de voornaamste kennis, inzichten en vaardigheden waarover een havo- of vwo-leerling zou moeten beschikken om zich literair competent te mogen noemen.

Hoe men ook denkt over extensief of intensief lezen, over inspanningsloos of met inspanning lezen, een leraar gaat ervan uit dat een mens nooit boven zijn eigen ontwikkeling uit kán stijgen. Het betekent dat evenmin het aanbod dat de school de leerling doet bij die ontwikkeling achter mág blijven.

In het opvoedkundig model van esthetische ontwikkeling dat door de Amerikaanse ontwikkelingsfilosoof Michael Parsons is geschetst, wordt zichtbaar dat 'leesplezier' niet alleen te nuanceren valt in een aantal motiveringen, zoals bijvoorbeeld Horst Steinmetz in 1984 reeds duidelijk heeft gemaakt, maar dat het ook alles van doen heeft met de stadia van esthetische ontwikkeling waarin het individu verkeert.

Parsons onderscheidt vijf stadia van esthetische ontwikkeling. Het vroegste stadium waarin de mens verkeert noemt hij het associatieve, vervolgens onderkent hij het mimetische of realistische, het expressieve, het formalistische en tenslotte het interpretatieve stadium.

Het interessante van dit schema, dat geldig zou zijn voor de ontwikkeling van de doorsnee havo- en vwo-leerling, is dat er vier belangrijke opvattingen in zijn terug te vinden van het literaire kunstwerk zelf, zoals de Nederlandse ontwikkelingsfilosoof Jos de Mul heeft laten zien in zijn bijdrage aan de kortgeleden verschenen bundel *Stiefkind en Bottleneck*.[7.]

Achtereenvolgens stelt De Mul als geldig in het literatuuronderwijs deze vier kunstopvattingen aan de orde. De mimetische opvatting van literatuur beschouwt het kunstwerk als een afbeelding van de werkelijkheid; ze domineert bij de marxisten net zo goed als bij Maarten 't Hart (zie elders in dit nummer). Dikwijls spelen morele argumenten een rol. Anderen geven de voorkeur aan de expressieve opvatting. Daarin blijkt het werk de uitdrukking van emoties en gedachten - een vroeg voorbeeld is Aristoteles' katharsistheorie, later tonen Goethe en Tolstoi zich op heel verschillende manieren aanhangers van deze opvatting. Ook de derde opvatting, de formalistische, vindt men al bij Aristoteles terug in diens uitspraak: 'het schone bestaat slechts in orde en grootte' en onze Revisor-schrijvers, inclusief Anker in zijn *Olifant achter blok*, lijken zich hierin thuis te voelen. Tenslotte noemt De Mul in het spoor van Parsons de interpretatieve opvatting. Zij houdt in dat het kunstwerk pas voltooid wordt dankzij de interpretatieve activiteit van de lezer. Bij deze laatste opvatting sluiten de meeste leerlinggerichte literatuurdidactici zich aan. Juist het vijfde stadium van Parsons houdt alle voorgaande stadia in. Wil een docent dit met zijn leerlingen bereiken - en mij lijkt dat zij dán aan het verwerven van literaire competentie toe zijn -, dan zal hij ze vertrouwd hebben moeten maken met de eigenschappen van eerdere stadia: het vermogen tot associëren (1), oog voor het werkelijkheidsgehalte en de morele implicaties van een tekst (2), inzicht in de tekst als communicatie tussen auteur en lezer (3) en inzicht in de formele kwaliteiten van de literatuur (4).

Vertaald naar de procedures in het literatuuronderwijs, moet je helaas vaststellen dat veel docenten óf te snel op het formalistische niveau van Parsons afgaan - we zeggen dan dat zij uitsluitend tekstbestuderingsmethoden hanteren - óf zich beperken tot het eerste niveau van het associatieve, dat niet eens leidt tot een literatuuropvatting - en zulke docenten gebruiken dan uitsluitend tekstervaringsmethoden. Beide benaderingen zijn op zichzelf ontoereikend om leerlingen literair competent te maken. Alleen door een combinatie van beide én met oog voor alle stadia van esthetische ontwikkeling zal het literatuuronderwijs de weg vinden naar een evenwichtig langetermijn-curriculum vanaf moeders schoot tot aan de universiteit of hogeschool.

Kunstonderwijs

Een extra probleem van literatuuronderwijs is nog dat het zoveel tegelijk kan zijn: naar zijn historie was het achtereenvolgens (1) in de tijd dat neerlandici filologen waren literatuurgeschiedenis- en taalbeschouwingsonderwijs, (2) gedurende de jaren '60 tot '80 specifiek leesonderwijs en communicatieonderwijs, en ontwikkelt het zich momenteel (3) tot kunstonderwijs. Juist in die ontwikkeling past de doelstelling literaire competentie.

Vertaald naar de praktijk verstaan we onder literaire competentie het vermogen een literaire tekst te lezen, te interpreteren en in haar historische of sociale context te plaatsen; voorts het vermogen bepaalde literaire teksten van andere te onderscheiden; en tenslotte kennis van de conventies die een tekst in een bepaalde tijd tot een literaire tekst maken.

Daarbij is het noodzakelijk normen te stellen aan de systematiek van de literaire basisvaar-

digheden. Net als bij lezen en schrijven ontbreekt in het literatuuronderwijs een brede systematische aanpak. Leraren beperken zich doorgaans tot verhaal- en romananalyse en tot de verkenning van het culturele erfgoed: de literaire canon. Daarom is het goed eindtermen te formuleren omtrent de vaardigheid literaire werken - proza, poëzie, drama, eventueel tv-drama/satire - zelfstandig op de voor het genre geschikte wijze te benaderen.

Ook de leerstof zou veel systematischer moeten worden gekozen. Ik bedoel niet dat de overheid een Nationale Standaard van literaire werken moet opleggen aan het hele onderwijs, maar ze mag wel eisen dat een reeks belangrijke werken aan bod komt. De voorkeur van steeds meer didactici gaat dan ook uit naar een Europeesgerichte canon met de eigen Nederlandse literatuur als kern en uitgangspunt en daarin ook aandacht voor de literatuur van de sterk groeiende allochtone minderheden.

In de voorstellen die de preadviescommissie waarvan ik lid was, in het voorjaar van 1990 heeft gedaan aan de Commissie Vernieuwing Eindexamenprogramma's Nederlands, zijn de uiterst vage eindexamennormen voor literatuur aanzienlijk concreter gemaakt.

Het is hier niet de plaats om daar en detail op in te gaan. Wie overzicht en verantwoording wil hebben, kan dit vinden in het laatstverschenen nummer van Spiegel (jaargang 8, nummer 3). Ik geef hier de voornaamste wijzigingen.

Ten eerste zijn er enkele grote lijnen uitgezet over de leesstof, het onderscheid tussen havo en vwo en het functioneren van literatuur. Zo wordt de mogelijkheid geopend het literatuuronderwijs een Europees karakter te geven. In de praktijk doen individuele leraren dit al wel, maar wettelijk was daar formeel geen ruimte voor. Als een school wil kan ze de leesstof uitbreiden met vertalingen uit andere cultuurgebieden. Hierbij zou men waar de samenstelling van de schoolbevolking hiertoe aanleiding geeft, de allochtone literatuur kunnen betrekken, zodat toch tegemoet wordt gekomen aan een wens die bij veel docenten en didactici leeft. Voor scholen die zich voor een dergelijke optie aanmelden, zou werk- en toetsmateriaal ontwikkeld dienen te worden.

De literatuurgeschiedenis wordt dan aan deze keuze aangepast.

Er zijn aparte eindtermen voor havo en vwo, waarbij onderscheid wordt gemaakt in de omvang en de kwaliteit van de Lijst, de verhouding proza en poëzie, de historische component, de jeugdliteratuur, de secundaire literatuur en hoe men met het materiaal omgaat.

Ten tweede. Het is voor de leek al gauw ingewikkeld, maar leeractiviteiten moeten uiteindelijk leiden tot drie soorten begrip, die je kunt onderscheiden in kennis, inzicht en vaardigheden. Dat gebeurde in het verleden helemaal niet. Als je nu wilt dat leerlingen inzoverre 'literair competent' worden dat zij in staat zijn tot - ik citeer het preadvies - 'het formuleren en onderbouwen van waardeoordelen omtrent literatuur', kun je dit streven pas concreet maken wanneer je uitgaat van de literatuur zelf, deze plaatst tegen de achtergrond van zijn tijd en tenslotte nagaat hoe hij functioneert.

Een voorbeeld. Bij 'kennis van achtergronden' lezen we: 'De leerling geeft er blijk van eigenschappen van teksten te kunnen onderscheiden, op grond waarvan tijdvakken en stromingen getypeerd kunnen worden [bv. door van gegeven teksten te zeggen tot welk(e) tijdvak/stroming zij behoren, of door van tijdvakken/stromingen kenmerkende eigenschappen te noemen of aan te wijzen].'

Ander voorbeeld. Bij 'inzicht in tekstsoorten' staat als uitleg: 'De leerling geeft blijk van inzicht in teksten van uiteenlopende soort, bijvoorbeeld door interpretatie- of conclusievragen te beantwoorden waarop het antwoord afhangt van genrespecifieke eigenschappen. [Om dit inzicht te tonen kan de leerling: het thema bepalen, de stijl karakteriseren, feiten van meningen onderscheiden, letterlijk en figuurlijk onderscheiden, verbanden tussen vormaspecten en inhoudsaspecten aangeven (etc.)]'.

Naast de kennis en het inzicht is vooral aandacht geschonken aan de vaardigheden die leiden tot literaire competentie. Hier wordt een tiental concrete vaardigheden omschreven. Bijvoorbeeld wordt geëist dat leerlingen zelfstandig een analytische (tekstbestuderings-) procedure kunnen toepassen op het lezen van een roman, en voor het vwo ook dat zij dit kunnen bij een gedichtenbundel, m.i. een schandelijk verwaarloosd onderdeel in het literatuuronderwijs. Maar om slaafs volgen van de meester

tegen te gaan en vooral de leerling tot een autonome lezer te maken, wordt ook gevraagd dat de leerling in staat blijkt de keuze van werken voor haar/zijn lijst te verantwoorden.

Schoolonderzoeken

Ten derde heeft de preadviescommissie voorgesteld om een tweeledig schoolonderzoek in te stellen, een voor het toetsen van zuivere kennis en een gedeelte van de inzichten (Schoolonderzoek I), en een waarin de persoonlijke lectuur van de leerling aan de hand van een literatuurlijst aan bod komt (Schoolonderzoek II).

Dat SO I toetst de kennis van de literatuurgeschiedenis, afhankelijk van het schoolwerkplan ook in relatie tot de Europese literatuur- en cultuurgeschiedenis. Deze kennis betreft enkele literaire perioden of thema's. Dit SO I wordt aan het eind van het laatste schooljaar schriftelijk afgenomen. Het SO II volgt de huidige lijn waarbij elk semester naar de vorderingen van de leerlingen wordt gekeken. Het preadvies stelt als minimum tweemaal per jaar een dergelijk SO II. Dit toetst dan het inzicht, de vaardigheden en de attitude ten opzichte van de zelfgekozen literatuur.

Er is nogal gemopperd - en ook Bekkering laat zich niet onbetuigd - over de reductie voor de havo van de literatuurgeschiedenis tot de periode na **1916**, en ik moet fair zijn: het idee om tot een reductie te komen moge al zo oud zijn als het literatuuronderwijs bestaat, in het preadvies van onze commissie literatuurdidactiek wordt inderdaad een mate van reductie gesuggereerd. Maar wij hebben geschreven dat deze voor het havo zou kunnen bestaan uit de literatuurgeschiedenis van de twintigste eeuw met enige nader te formuleren capita selecta over vroegere perioden, bv. middeleeuwen, Vondel, Hooft en Bredero, 19e eeuw met Multatuli, terwijl voor het vwo gedacht wordt aan een overzicht vanaf 1170 tot heden, gekoppeld aan bepaalde pensa (bv. twee thema's of perioden betreffende) die variëren van jaar tot jaar. Ik denk dat zo'n opvatting zich gemakkelijk laat verdedigen met een beroep op intensiteit tegenover oppervlakkigheid en de mogelijkheid om regelmatig accenten te verleggen.

Hoe op deze voorstellen wordt gereageerd en wat de CVEN er uiteindelijk mee doet, is misschien op het moment dat u deze tekst leest, al wel bekend. Zeker is dat de rattenkoning zich niet een twee drie uit zijn kramp zal vrijmaken. Maar het onderwijs zal zich toch uit zijn verlammende greep dienen te bevrijden, want, echt, na twintig jaar gepalaver wordt het de hoogste tijd dat literatuuronderwijs serieus genomen kan worden.

Aanleg vergt ontwikkeling, bewustwording en onderhoud. En waar aanleg ontbreekt, zal toch aan de wet moeten worden voldaan. Zou men Fens volgen, dan was degradatie van literatuuronderwijs tot keuzevak - een vak voor de enkele ‘fyne luyden’ van Busken Huet - onvermijdelijk. En dat moet niet. Dat moet niet omdat het literatuuronderwijs nog de enige vrijplaats is in het curriculum van een leerling, waarin deze in principe leert nadenken over kunst en via de kunst over zijn eigen leven.

Eindnoten:

1. Els Andringa en Dick Schram (red.), *Literatuur in functie*. Empirische literatuurwetenscap in didactisch perspectief. Uitg. Bohn Stafleu Van Loghum, Houten 1990
2. Deze preadviescommissie, de derde naast de commissie Oudere Letterkunde en de commissie Moderne Letterkunde, die zo van zich heeft doen spreken (zie Harry Bekkering in dit themanummer), bestond naast mij uit de lerarenopleider Dr. G. Rijlaarsdam, de docent R. Ross en de toetsdes-kundige Drs. W. Lohman.
3. W.J.M. Bronzwaer, *De zwijnen lusten geen parels meer*. Diesrede K.U. Nijmegen 1977.
4. Uitspraken door mij vastgelegd op papier. In de Volkskrant publiceerde Fens in 1990 een drietal columns die over dit probleem gaan. ‘De tekst als lezer’ van 21 september vormt een reflectie naar aanleiding van genoemd congres.
5. Zie Culler o.c. 113-114: ‘To read a text as literature is not to make one's mind a *tabula rasa* and approach it without preconceptions; one must bring to it an implicit understandig of the operations of literary discourse which tells one to look for.’
6. In het conferentiedocument ‘Literaire competentie’. K.U. Nijmegen, september 1990.
7. Wam de Moor (red.) *Stiefkind en Bottleneck. De toetsing in het literatuuronderwijs*. Literatuurdidactische verkenningen 31. K.U. Nijmegen, ISBN 90-373-0071-5.

Harry Bekkering

'De meester mag niet dalen, de scholier moet klimmen'*

De lotgevallen van een literatuurlijst

Elk verschijnsel heeft zijn geschiedenis. Zo ook het verguisde 'preadvies inzake de examenstof HAVO-VWO voor de letterkunde 1830 tot heden', opgesteld door Ton Anbeek (Leiden), Jaap Goedegebuure (Tilburg) en ondergetekende (Nijmegen). Wil men aard en inhoud van het advies op de juiste waarde schatten, dan is het noodzakelijk eerst de (voor)geschiedenis uit de doeken te doen. (Ook de nageschiedenis zal uiteraard niet onvermeld blijven). Ik doe dat mede om een aantal misverstanden, gerezen door de nogal bevooroordeelde berichtgeving in de pers, weg te nemen.

Het begin

28 juni 1989 bereikte mij een verzoek van de voorzitter van de Commissie Vernieuwing Eindexamen Nederlands (CVEN), Antoine Braet, om zitting te nemen in een preadviescommissie 'Moderne Nederlandse Letterkunde'. Ik heb op dat verzoek 'ja' gezegd, onder de uitdrukkelijke voorwaarde dat ook anderen (leraren, lerarenopleiders) in de advisering betrokken zouden worden. Ik zeg dit met enige nadruk om elke indruk van arrogantie onzerzijds te voorkomen. Immers, Anbeek noch Goedegebuure hebben ooit (echt) langdurig voor de klas gestaan, en mijn leraarschap is ook al weer enige tijd geleden. Braet gaf de verzekering dat 'het veld' geraadpleegd zou worden. Op welke grond werden wij geacht een antwoord te kunnen geven? Wat was de achtergrond vanwaaruit de vragen gesteld werden? 'De bedoeling is', zo schreef Braet, 'door een veel gedetailleerder programma te streven naar kwaliteitsverhoging. De commissie zou voor alle vakonderdelen willen beschikken over omschrijvingen van deskundigen van de standaardminimumstof. Het is de opzet de huidige vrijblijvendheid in te perken.' Voor alle duidelijkheid vermeld ik de huidige, buitengewoon vage formulering van de exameneisen: 'kennis van en inzicht in een aantal literaire werken en de historische context van deze werken.' Vrijblijvend kan men deze omschrijving rustig noemen, omdat ze de mogelijkheid openlaat dat een eindexamenkandidaat volstaat met het lezen van circa tien recente werken c.q. werkjes, waarbij de context eenvoudigweg die van de laatste vijftien jaar is. Dat deze mogelijkheid ook enige realiteitswaarde bezit, mocht blijken uit een opmerking van een docent Nederlands, Paardekooper geheten (een zeer domme, je hebt ook slimme Paardekoopers, Jos en P.C.), gemaakt in een televisieforum onder leiding van Aad van den Heuvel, naar aanleiding van de commotie rondom de 'eenentwintig', die met zoveel woorden te kennen gaf dat zijn leerlingen mochten volstaan met het lezen van literaire (hoewel, dat zei hij er niet bij) werken van ná 1970. Dergelijke situaties achtte de commissie-Braet (of Braet alleen?) ongewenst en het triumviraat Anbeek-Bekkering-Goedegebuure ook. [Ik mag zelfs aannemen dat Braet ons drieën juist heeft gevraagd, omdat hij op grond van uitspraken in artikelen wist in welke richting onze denkbeelden gingen.]

In ons preadvies zou in elk geval - men lette op de nogal expliciete formuleringen in de opdracht, dat zal veel duidelijk maken - aandacht besteed moeten worden aan:

‘1. de literatuurgeschiedenis (o.a. stromingen), 2. de canon van te behandelen/lezen werken, 3. de noodzakelijke literaire theorie (verhaalanalytisch minimumapparaat, poëtica, enz.). Zeer specifieke omschrijving is gewenst (bijvoorbeeld een opsomming van 10 (!) werken, waaronder de *Max Havelaar* om iets te noemen).’ Ten overvloede - want dat vonden we zelf ook (zie boven) - vermeldde hij dat er over zogenaamde werkvormen en toetsing geen advies hoefde te worden uitgebracht. Naderhand is ook gebleken

dat een preadviescommissie Literatuurdidactiek onder voorzitterschap van Wam de Moor zowel over die werkvormen en toetsing als over de leerstof een duidelijk advies heeft geformuleerd. Ook over dit uitvoerige advies verscheen geen letter in de pers, toen vanaf 17 augustus in Vrij Nederland, Volkskrant, De Telegraaf enzovoort buitengewoon opgewonden werd uitgepakt over de 'verplichte' lijst.

Later, in een soort verzoeningsartikel dat in NRC-Handelsblad van 10 september 1990 verscheen - een enkele uitspraak van hem in Vrij Nederland ('je kunt zeggen: zij trapten erin') had bij ons nogal kwaad bloed gezet -, bleek dat Braet met deze vraagstelling iets anders voor ogen stond - maar dat schreef hij niet met zoveel woorden -, namelijk een in de klas te behandelen lijst van werken van vóór 1945, die leraar en leerling volop ruimte zou laten voor boeken naar eigen keuze, waarbij vertalingen of bewerkingen en fragmentarische behandeling toegestaan waren.

Uit hetzelfde artikel bleek tevens dat het niet ingaan op of overnemen van onze lijst mede gebaseerd was op de politieke onhaalbaarheid ervan. Een curieus en onjuist standpunt, lijkt mij. Een commissie als die van Braet dient zich m.i. in haar besluitvorming onafhankelijk van de politieke meningsvorming op te stellen en zich niet bij voorbaat afhankelijk te maken van opportunisten als de huidige staatssecretaris van Onderwijs, de politieke windvaan Jacques Wallage, die, zoals te verwachten viel, na overhaaste vragen in de Tweede Kamer onmiddellijk door de knieën ging.

Canon

Hoe Anbeek en Goedegebuure over de kwestie hebben gedacht, weet ik niet, maar uit de in de brief genoemde vraagstelling leidde ik af, dat de zogenaamde canon-discussie reeds in de commissie-Braet gevoerd was en dat ons uitsluitend om een mogelijke (!) invulling gevraagd werd, in elk geval niet om het bestaansrecht van een canon in het voortgezet onderwijs ter discussie te stellen.

Ik haal de 'definitie' van J.J.A. Mooij aan, ook om duidelijk te maken wat de waarde van een canon in het onderwijs kán zijn: 'een verzameling van literaire teksten, die in een samenleving als waardevol erkend worden, en die dienen als referentiepunten in de literatuurbeschouwing (met name in de literaire kritiek) en in het onderwijs (en daar dan ook onderwezen worden).'

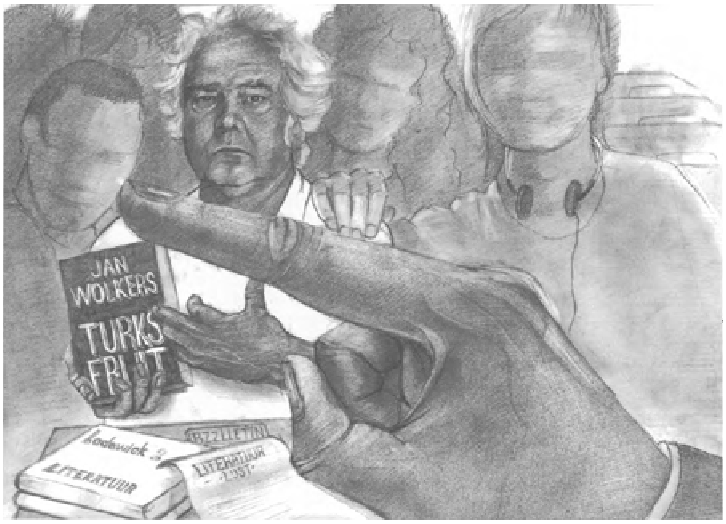
En misschien nog wel belangrijker is dat Mooij de canon ziet als 'een middel om een samenleving in staat te stellen de meest waardevolle elementen in haar culturele geschiedenis te behouden.' De school dus als hoedster van de of zo u wilt *een* culturele traditie. Is er een mooiere taak denkbaar?

Waarom riep ons advies dan toch zoveel tegenstemmen op? Omdat men er ten onrechte van uitging, door vooringenomenheid of door in het geheel geen kennis te nemen van het totale advies, dat onze lijst van eenentwintig méér was dan een suggestie: dat met onze eenentwintig het laatste woord gesproken was. Quod non. Wij hebben ons nooit op het standpunt gesteld dat dé anon van de moderne Nederlandse letterkunde voor de eeuwigheid vastligt. Het voorstel van Cyrille Offermans (de Volkskrant 25-8-1990) is dan ook zeker niet met onze ideeën in tegenspraak: '...het valt misschien te verdedigen om - naar analogie van het opstel en de tekst - elk jaar een commissie te belasten met het opstellen van een lijst van

bijvoorbeeld vijftig boeken (elk jaar andere), waaruit dan - andermaal bijvoorbeeld - de helft van de lijst moet worden samengesteld. Dat zou voor menig leraar wellicht een reden kunnen zijn nog eens een boek te lezen.' Overigens lijkt me elk jaar wel wat vaak, eens in de drie jaar acht ik zinvoller, waarbij misschien nog enig onderscheid gemaakt zou kunnen worden in een grotere mate van verplichting ten aanzien van 'oudere' moderne letterkunde en een grotere vrijheid in de keuze van zeer recente literatuur. Nogmaals, onze lijst van eenentwintig weerspiegelt, zoals Goedegebuure het in een verdediging van ons advies formuleerde (de Volkskrant, 28-8-1990), hoogstens de consensus van een bepaald moment en van een bepaald gezelschap (wij vormden een commissie in de geest van Offermans, zal ik maar zeggen). Ik kan in dit verband uiteraard niet nalaten te wijzen op de uitspraak van Karel van het Reve (Het Parool 27-8-1990), van wie toch bekend is dat hij niet zoveel op heeft met literatuurweten-

schappers: ‘Het voordeel van zo'n lijst is overigens, dat hij al gauw beter is dan de lijst die een student zelf bedenkt (Van het Reve spreekt over een door hemzelf voor de studenten opgestelde verplichte lijst. H.B.). Zo is de lijst van Goedegebuure c.s. denk ik redelijker dan de lijst die de gemiddelde leraar Nederlands zou voorschrijven en redelijker dan de lijst die de gemiddelde scholier zou maken.’

Media noch uitgesproken tegenstanders** bleken oog te hebben voor de modale formuleringen in het advies. Heel voorzichtig leiden wij onze legitimering van ‘de lijst’ in. Ik citeer: ‘Hoewel elke keuze uit de canon arbitrair is, meent de commissie goede gronden voor juist deze selectie (!) te kunnen aanvoeren. Het betreft hier werken die (1) een representatief beeld geven van de Nederlandse en Vlaamse literatuur van de afgelopen twee eeuwen; (2) zeer geschikt zijn als aanknopingspunt voor de behandeling van stromingen en perioden; (3) zeer geschikt zijn ter verduidelijking en toepassing van literaire begrippen; (4) zich goed in verband laten brengen met politieke en sociale veranderingen, en derhalve ook op dat gebied als normdoorbrekend mogen gelden.’



Leo Eland: ‘Verplichte lijst: ... Wolkers geschrapt?’

Deze en soortgelijke formuleringen in het advies zijn kennelijk over het hoofd gezien, want het is mij (ons) een raadsel hoe het verhaal in de wereld is gekomen (tenzij met vooropgezette bedoelingen), dat wij de leerlingen zouden willen beknotten in hun vrijheid zelf een boekenlijst voor het eindexamen te kiezen. Het is een lijst voor het onderwijs in de moderne Nederlandse letterkunde, waaraan het een en ander gedemonstreerd of geïllustreerd kan worden (zie de vier punten hierboven).

Fens' reactie op de lijst (de Volkskrant 24-8-1990) gaat voorbij aan de context, waarbinnen aan ons advies gevraagd werd. Hij acht literatuur ‘ononderwijsbaar’. Waarom? Omdat het persoonlijke ‘mooi vinden’ onvermijdelijk in het gedrang komt: ‘Dat “mooi” moet niet onderschat worden: het heeft een rijke inhoud,

ook al kan die niet meteen verwoord worden. “Mooi” bevat de hele wederhelft van het boek bij de bepaalde lezer. Je kunt ook zeggen: “mooi” is de unieke eenheid van boek en lezer. Het boek is in de lezer, de lezer in het boek opgegaan. Dat is iets waar niemand tussen kan komen, het is niet te onderwijzen. Laat staan verplicht te stellen.’

Fens vergeet hier, lijkt me, dat er een onderscheid gemaakt kan (en misschien wel móet) worden tussen ‘waarderen, mooi vinden’ en ‘spreken over literatuur’ (leren lezen van literatuur). Dat laatste kan men leerlingen, zo is mijn ervaring, tot op zekere hoogte bijbrengen. Onderwijs is leren ordenen.. En ook schoonheidservaringen verdienen in het onderwijs een zekere ordening te ondergaan. Dat dat een reductie van de oorspronkelijke ervaring kan inhouden, is duidelijk. Elk onderwijs is nu eenmaal een vorm van reductie, onvermijdelijk. Anders gezegd, het ‘mooi vinden’ heeft buiten school (thuis) plaats, het ‘ordenen’ op school. Bovendien: inzicht wil het genoegen ook wel eens vergroten.

K.L. Poll (NRC Handelsblad 31-8-1990) maakt dezelfde fout als Fens. Eerst maakt hij van het literatuuronderwijs een parodie: ‘De hulpeloze leraar - en in zijn of haar spoor de nog veel hulpelozer leerling - verlangt naar een codificatie van de smaak.(...). Zo kan de leraar, rustig en gedachtenloos, ook bij de literatuur zijn vaste rol blijven vervullen van aanbieder van leerstof. Zo kan de leerling, even onaangedaan en onnadenkend, bij zijn leesboeken en zijn uittreksel, de rol blijven vervullen van leerstofontvanger.’ Vervolgens houdt hij de lezer via een uitspraak van K. Schippers, Rob Nieuwenhuys voor als het archetype van de gewenste literatuurdocent: ‘Vooral dat je van een boek kunt houden, dat heeft hij ons geleerd.’ Het merkwaardige is dat Poll later in zijn artikel in een poging tot een voorstel voor behandeling in de klas in feite hetzelfde doet als wat door de verguisde commissie werd voorgesteld, namelijk ‘om iedere klas elk jaar bijvoorbeeld tien boeken op te geven (sic!) die zij moeten (!) lezen’. Om het element van dwang was het nu juist allemaal begonnen!

Leesplezier

Een ander punt dat met een zekere regelmaat in de door onvoldoende kennis van zaken gemankeerde discussie terugkeerde was de kwestie van het zogenaamde ‘leesplezier’, dat door de lijst van eenentwintig aangetast zou worden. Niet alleen door de lijst overigens, ook door de impliciet voorgestelde analysemethode. ‘Leesplezier’, wat wordt daar nu onder verstaan en hoort het begrip thuis in een discussie over de standaardminimumstof? Ik heb sterk het idee (na lezing van menig vak- en literatuurdidactisch artikel), dat bij gebruik van het begrip vaak de nadruk wordt gelegd op de ontspannende functie van literatuur; in genoemde didactische geschriften wil je nog wel eens omschrijvingen tegenkomen als ‘lezen doe je om eens fijn alles te vergeten, eens lekker te lachen, eens heerlijk te griezelen, om ontroerd te worden en (zalige) tranen te vergieten’ (vgl. J. Griffioen, *Zeggenschap*, le druk 1976).

In een aantal opzichten vallen hier kanttekeningen bij te plaatsen. In de eerste plaats lijkt me dit een nogal beperkte omschrijving van het begrip, waarbij alleen het ‘leuke’ van literatuur aan de orde komt. Men vergelijke in dit verband de voorkeurslijsten van leerlingen in het tijdschrift Diepzee, waar geen letter poëzie op

voorkomt (maar wél, met alle respect voor zijn niet in de eerste plaats literaire kwaliteiten, Kees van Kooten). Zou het ook niet zo kunnen zijn, dat je aan het lezen van literatuur genoegen beleeft, omdat je, bijvoorbeeld, een ‘schok der herkenning’ ondergaat, waarbij die herkenning lang niet altijd van plezierige aard hoeft te zijn? En hoe omschrijf je het genoegen, wanneer je voor de zoveelste keer, met intense aandacht, een bekende tekst herleest? Met andere woorden, ‘leesplezier’ zou ook wel eens een intellectueel genoegen kunnen en mogen zijn. Bij het hanteren van het begrip ‘leesplezier’ wordt kennelijk van de veronderstelling uitgegaan dat veel op school - en in het literatuuronderwijs in het bijzonder - toch vooral leuk moet zijn. Maar hoe zit het dan met de andere vakken op het VWO en het HAVO? Ooit gehoord van ‘wiskundeplezier’, ‘geschiedenisplezier’ of ‘biologieplezier’? Vanzelfsprekend probeer je als docent de stof zo boeiend mogelijk aan te bieden, maar ‘plezier’ mag toch

nooit tot een expliciet doel van het (literatuur)onderwijs (ver)worden? Kortom, het is veeleer een methodisch-didactisch principe dan een pedagogisch doel. Jacques Kruithof heeft deze hele kwestie in 1979 treffend verwoord in zijn *Het oog van de meester*, drie essays over literatuur: 'Het is misschien spijtig, maar men leert nu eenmaal niet om "plezier" te hebben, maar om kennis te verwerven, om bijvoorbeeld een tekst te lijf te kunnen gaan. Plezier blijft inderdaad een pretje, als er geen kennis bij komt kijken, en de leerling die vijf of zes jaar alleen maar lol heeft gehad in lezen, komt van een koude kermis thuis als hij, gediplomeerd en wel, geen vat heeft op verhalen, film en televisieseries. Hij heeft leren lezen en kijken als iemand die voor zijn plezier, en zonder kennis, is gaan schaken.'

Er is nog een ander gevaar aan de nadruk op de factor 'leesplezier' verbonden. Docenten zouden zo (vaak te gemakkelijk) willen aansluiten bij wat de 'belevings- of leefwereld van het kind' genoemd wordt. Natuurlijk houdt men rekening met de 'beginsituatie' van leerlingen, dat doet elke weldenkende docent, maar tegelijkertijd zal deze, weldenkend als hij is, een tegenwicht willen bieden aan alles wat al 'is'. Waarom? Omdat hij zich ervan bewust is dat de belevingswereld of leefwereld onder meer bepaald wordt door 'informatie', verkregen via TROS, Veronica, RTL4. Literatuur, zo stelt Tempelman (Raster 7, 1978) - de discussie is niet van vandaag of gisteren -, doet misschien de kinderlijke leefwereld geweld aan, als die geconfronteerd wordt met boeken die door hun onmaatschappelijke voorkeur de leerlingen tegen de haren instrijken, maar, en dat is wezenlijker, ze biedt tevens uitzicht op resultaten van verzet en verbeelding. Misschien is het goed in dit verband ook nog hierop te wijzen: hoe men ook aankijkt tegen de normen en waarden van de 'burgerlijke' c.q. 'elitaire' cultuur, een feit is, dat heel vaak juist die leerlingen die het minst gewend aan of verwend zijn met (deze) cultuur, op deze wijze ook in de school, in het onderwijs ervan verstoken blijven.

Laat ik deze paragraaf afsluiten met de verstandige woorden van de Vlaamse literatuurdidacticus/dichter Armand van Assche, uitgesproken op de conferentie De letteren in de knel, georganiseerd door de Nederlandse Taalunie in 1987 te Antwerpen: 'leesplezier: het woord op aller lippen en waaraan vooral lippendienst wordt bewezen. Slechts enkele opmerkingen hierover: leesplezier bestaat nog nauwelijks bij leerlingen. Men moet het opwekken, omdat er weinig leesbereidheid en leesmotivatie is. Veel leerkrachten menen dit te kunnen opvangen door de leerlingen hedonistisch-emotioneel te laten omgaan met teksten uit de ontspanningsliteratuur, omdat die hen ook buiten de klas bekend is. Zij kunnen dan ten volle hun evasieve neigingen of drang tot zelfaffirmatie en zelfherkenning uitleven. Maar leesplezier kan ook (...) ervaren worden langs innovatie (een beetje verrassing en ongewoonheid) en langs structuurinzicht in receptieprocessen (het plezier in de betekenisconstructie en het het verstaan van zijn eigen verwerking). En die stap - de cruciale stap in het onderwijs - die omzichtig en niet met gewaarborgd succes te zetten is, kan de leerling vandaag alleen maken met behulp van de leraar. Of het leesplezier hier behouden wordt, hangt minder van de tekstsoort maar veel meer van de leraar af, die de immense opdracht heeft om zijn aanbod van welke tekst ook boeiend, spannend, aantrekkelijk te maken.'

Inzicht en genoegen

Onze (= Anbeek c.s.) voorkeur voor een didactisch verantwoord, dat wil zeggen aan het niveau van de leerlingen aangepast gebruik van een structuur-analytisch begrippenapparaat gaat uit van de opvatting, dat een dergelijke vorm van analyseren een zinvolle gedachtenwisseling mogelijk maakt over de waarden en normen die een (literaire) tekst wil of kan overbrengen. De structuur-analyse draagt er ons inziens bovendien toe bij, dat de leerling zich ervan bewust wordt welke literaire middelen bepaalde reacties bij hem/haar teweegbrengen. Deze bewustwording verhoogt, dunkt ons, het inzicht in literatuur, en inzicht vormt dikwijls een belangrijke bijdrage aan het genoegen dat lezen geeft. Ik pleeg in deze discussie, die aanleiding is geweest voor deze Bzzlletin-aflevering, een uitspraak van Simon Vestdijk aan te halen (uit *De glanzende kiemcel*), die precies aangeeft waar het mij om gaat (voor 'poëzie' leze men steeds 'literatuur'):

'Want dit hoort men wel eens beweren: poëzie dient alleen maar te worden ondergaan, men moet er zich niets bij willen denken, men moet maar luisteren en wegdromen; en de wetten en regels der aesthetiek zijn er misschien voor de dichters zelf, maar niet voor de lezers en toehoorders. Och, mijne heren, ik wil niet ontkennen, dat er zulke lezers en toehoorders bestaan; maar ik ben geen goede vriend van hen, want ik pleeg ze altijd op één lijn te stellen met lieden, wier muziekgenot onherstelbaar bedorven wordt, wanneer men hun uitlegt wat een sonate of een fuga is, of die andere lieden, die Rembrandt, die zij eerst zeiden te bewonderen, niet meer kunnen zien, wanneer men hen in een verloren half uurtje met de vormwetten van de barok heeft lastiggevallen. Ik verdenk deze kunstgevoeligen er altijd van, dat hun muziekgenot niet bijzonder krachtig is en dat hun bewondering voor Rembrandt ietwat aan de oppervlakte blijft. Werkelijk genot en werkelijke bewondering zijn onafscheidelijk verbonden met een zekere, voor ieder individu wisselende mate van theoretische belangstelling.(...) deze kennis en dit analytisch vermogen kunnen het genot slechts verhogen, en niet alleen verhogen, maar even ongerept en spontaan laten als voordat men zich met deze zaken bezighield.'

Daarbij komt nog het volgende. Leesplezieradepten en didactici die alléén met tekstervaringsmethoden willen werken, vinden het vaak niet van groot belang wélke interpretatie leerlingen geven aan een literaire tekst. De leerling maakt in hun (je zou bijna zeggen 'postmodernistische') visie zelf wel uit, wat voor hem of haar dé interpretatie is: de tekst als 'Rorschachtest'. Uit communicatief oogpunt is een dergelijke ontkenning van een interpretatie, waarover gediscussieerd kan worden, afkeurenswaardig. Ervaringen, gevoelens en oordelen krijgen pas hun communicatieve waarde, wanneer mensen (en dus ook de onervaren lezers, die leerlingen zijn) elkaar duidelijk kunnen maken op basis waarvan hun mening tot stand is gekomen. Zij die dit niet essentieel achten, onderschatten het kritisch vermogen van leerlingen en werken bovendien het vasthouden aan bestaande meningen in de hand. Voor alle duidelijkheid: ik zeg niet dat er één adequate interpretatie van een literaire tekst bestaat, die andere betekenistoekenningen uitsluit. Ik zeg alleen, dat kennis van en vaardigheid in het omgaan met: het (structuur)analytisch begrippenapparaat een zekere garantie biedt, dat - om het deftig te zeggen - het debat over literaire teksten intersubjectief toegankelijk blijft voor alle deelnemers.

Literatuurgeschiedenis

Tenslotte nog enkele woorden over zin (en onzin) van de literatuurgeschiedenis. Mocht het uit het voorgaande nog niet genoegzaam gebleken zijn: ons 'suggestiepakket' van eenentwintig boeken was (mede) gekozen om als oriëntatiepunt te dienen voor het onderwijs in de moderne Nederlandse letterkunde. Literatuurhistorie doceren zonder daarbij de boeken zelf te betrekken is onmogelijk en ook onjuist. Wij hebben dus geen compendium willen geven, maar een aantal (meer of minder uitgebreide) steekproeven aan de hand van (nogmaals: in ónze ogen) representatieve voorbeelden. Het valt immers niet te ontkennen, dat literaire teksten ook (op hun eigen specifieke wijze) kennis van het verleden verschaffen. Laat ik dat met enkele voorbeelden -uiteraard uit de lijst van eenentwintig- duidelijk proberen te maken. Ik

doe daarbij een beroep op de tekst van het preadvies, menig standpunt wordt daarin uitgelegd, wat, ik kan het niet duidelijk genoeg herhalen, velen kennelijk is ontgaan.

Hoe indirect, namelijk op hun eigen specifieke wijze, literaire teksten ook betrokken zijn op de maatschappelijke realiteit, zij leggen wel degelijk rekenschap af van hun verhouding tot de wereld waarin ze zijn ontstaan; vaak buiten ze die verhouding zelfs uit door aan te sturen op verandering en normdoorbreking. Multatuli's *Max Havelaar* is natuurlijk het bekendste voorbeeld van deze functie van literatuur. Maar ook een roman als *Inwijding* van Emants is in dit opzicht exemplarisch, gezien het feit dat er ironisch commentaar wordt geleverd op de hypocrisie van de Haagse burgerij anno 1890. *De aanslag* van Mulisch biedt via de beschrijving van een individuele levensloop (van Anton Steenwijk) commentaar op de naoorlogse geschiedenis, die wordt belicht in zijn cruciale momenten.

Het is wat al te gemakkelijk geredeneerd van Kees Fens (de Volkskrant 24-8-1990) om verworven kennis uitsluitend af te doen als een vorm van verbalisme. En dat gebeurt wanneer hij een literatuurexamen zo voorstelt: ‘Ik examineer over *De aanslag* van Mulisch. De leerling zegt dat heel mooi te vinden. Ik zou daarmee blijer zijn dan wanneer hij terstond een samenvatting van het Synthese-deeltje van F.C. de Rover reproduceert en het boek postmodernistisch noemt. Er valt minstens iets te bespreken. Toch dreigt hij in het tweede geval een tien te krijgen.’ ‘(Beredeneerd) mooi vinden’ en ‘kennis verwerven’ zijn geen absolute tegenstellingen. Als het (in het onderwijs) goed is, is het ‘én én’. Pas wanneer er sprake is van een integratie van beide, waarbij ‘beredeneerd slecht vinden’ niet onderdoet voor ‘beredeneerd mooi vinden’, heeft de leerling écht recht op een tien.

W.F. Hermans (foto: Jutka Rona)

Een soortgelijke redenering als bij *De aanslag* gaat op voor Nootebooms *Rituelen*. Met behulp van Hermans' *De donkere kamer van Damocles* laat zich het probleem van collaboratie en verzet behandelen. En zo zou ik nog uren door kunnen gaan tot we het eindpunt (of is het juist een begin?) van de eenentwintig bereikt hebben.

Op het moment van schrijven van dit artikel is bekend geworden - uit het Voortgangsverslag nr. 3 van de CVEN, waarin opgenomen ‘voorlopige voorstellen eindexamenprogramma's Nederlandse taal- en letterkunde voor VWO en HAVO’ -, dat de omvang van het literatuuronderwijs met 5 tot 10 procent zal worden teruggebracht: naar 35 of 30 procent van het aantal uren Nederlands.

Dat is al erg genoeg, maar nog erger lijkt me het volgende voorstel: HAVO-leerlingen hoeven niet meer getoetst te worden over literaire werken van vóór 1916. Een heilloos voorstel, dat men met Elsbeth Etty (NRC-Handelsblad) gerust een amputatie van het literatuuronderwijs mag noemen: ‘Het ongelooflijkste is natuurlijk dat Multatuli uit het eindexamen HAVO verdwijnt. In plaats van de verplichte lijst van canons (nou ja, soit, haar intentie is in orde, H.B.) van Anbeek

(we krijgen er nog spijt van dat die is afgewezen), wordt het nu als het ware verboden de *Max Havelaar* te examineren. Voor HAVO-leerlingen begint de Nederlandse literatuur immers pas na 1916 en alles wat er voor die tijd is verschenen telt niet mee. Dat daarmee ook Nederlands grootste dichter, Herman Gorter, uit het beeld verdwijnt, dat Couperus (zijn belangrijkste romans verschenen in de optiek van de eindexamencommissie voor het ontstaan van de Nederlandse literatuur) door een groot aantal middelbare scholieren niet meer zal worden gelezen, zal de commissie kennelijk een zorg zijn. De meest plausibele verklaring voor deze drastische devaluatie van het HAVO-literatuurexamen is dat het "maar" om de HAVO gaat. Is dat niet net zoiets als de ULO vroeger? Een opleiding voor laagbetaalde kantoorklerken en aanverwanten?'

Met het voorgaande is hopelijk iets duidelijk gemaakt van de achtergronden en motieven die tot het hier centraal staande preadvies hebben geleid. Misschien kan ik het beste afsluiten met enkele zinnen uit de inleiding van het advies,

omdat daarin precies aangegeven staat wat wij voor ogen hadden: ‘Voorts wil de commissie er met nadruk op wijzen dat zij de door haar geformuleerde minimumeisen niet ziet als een doel op zich, maar als eindtermen die leerlingen in staat moeten stellen zowel actief als passief deel te nemen aan het proces van literaire communicatie (Wam de Moors “literaire competentie” zal ik maar zeggen, zie elders in dit nummer, H.B.), dat van wezenlijk belang is voor de overdracht en de verdere ontwikkeling van de Nederlandse cultuur. Dat proces wordt niet uitsluitend gekenmerkt door een esthetische functie, maar ook door een functie van zingeving. Literatuur stelt mensen in staat heden en verleden betekenis te verlenen op een manier die literaire communicatie plaatst op het snijvlak van filosofie, historiografie en sociologie.’

Bij zoveel nuancering blijft het curieus, dat het preadvies zoveel (straat)rumoer heeft opgeroepen. De andere adviezen met betrekking tot ‘taalkunde’, ‘taalbeheersing’ en ‘oudere Nederlandse letterkunde’ bleven, evenals het later verschenen preadvies van de commissie ‘literatuurdidactiek’, vrijwel geheel buiten schot, terwijl ook daarover wellicht het een en ander te zeggen zou zijn. Bijvoorbeeld dat het taalkunde-advies ertoe leidt dat leerlingen als kleine Chomsky's het VWO verlaten. De oudere letterkundigen vragen zoveel cultuurhistorische bagage, dat bij wijze van spreken slechts Huizinga het eindexamen met goed gevolg zou kunnen afleggen.

Wat ik hier nu, kort, naar voren breng, is nog niets in vergelijking met het dodelijke commentaar dat J.A. Dautzenberg in een zeer vroeg stadium in de Volkskrant losliet op de preadviezen ‘taalkunde’, ‘taalbeheersing’ en ‘oudere letterkunde’. Merkwaardigerwijs, gezien de latere commotie, bij hem geen kwaad woord over het preadvies ‘moderne letterkunde’. Ik licht er twee citaten uit, om een beeld te geven: ‘Het preadvies taalkunde (...) zegt dat de leerlingen moeten beschikken over “enige kennis van en enig inzicht in” platweg dertig onderdelen van de taalwetenschap, zoals fonetiek, fonologie, lexicale semantiek, morfologie, tweetaligheid, afasie, “het ontstaan en de eigenschappen van pidgin-talen en creool-talen”, de problematiek van het automatisch vertalen, dialectologie, sociolinguistiek en - dit lijkt me heel belangrijk - “interpretatieve verschijnselen als de binding van reflexieve anaforen”.’

Het tweede citaat betreft het preadvies ‘oudere letterkunde’. Cynischer kan het bijna niet: ‘Het preadvies oudere letterkunde is het meest uitvoerig en afgezien van één punt heel goed. Het geeft een beredeneerd overzicht van wat er in de hoogste klassen van het VWO (de HAVO slaan ze over) behandeld moet worden. Dat ene punt is dit: het overzicht lijkt verdacht veel op wat ik zelf ooit heb moeten leren, niet voor mijn eindexamen gymnasium, maar voor een reusachtig tentamen oudere letterkunde op de universiteit.’

Vergeleken met de eisen van de zustervakken zou men kunnen volhouden, dat de commissie Anbeek-Bekkering-Goedegebuure een realistisch voorstel heeft gedaan. Moderne literatuur is kennelijk net zoiets als voetballen: iedereen heeft er verstand van of denkt er verstand van te hebben.

Eindnoten:

* Een citaat, uiteraard uit de lijst van eenentwintig, te weten uit Bordewijks *Bint*.

** De hypocrisie van de tegenstanders van een verplichte literatuurlijst nam Maaike Helder (-Hugo Brandt Corstius) in de Volkskrant fraai op de korrel door het rumoer rondom de lijst als borrelpraat af te schilderen:
'"Hee, Tom, dus jij denkt dat je leerlingen een boek tegenmaakt als ze het verplicht moeten lezen?" Algemeen gejuich van: Ja, natuurlijk.
"En jij vindt dat *Kees de Jongen* ook op de lijst moet staan?" algemeen applaus van: Prachtboek.

"Waarom wil je dat je lievelingsboek de leerlingen wordt tegengemaakt? Je kan één van de argumenten gebruiken, maar niet allebei tegelijk. Jullie zijn een mooi stelletje windwaaiers. Als je zo van lezen houdt, waarom zit je dan in het café? (...) Je zit op school om te leren. Je leert wat je zonder dwang niet zelf te weten zou komen. Dus je leert op school over de vierkantsvergelijking, en de Tweede Wereldoorlog, en de Duitse naamvallen. Waarom leer je die dingen?"
Niemand wist hierop het antwoord. Ik ook niet. Maar ik vervolgde: "Je leert het omdat het moet. Geen kind zal vragen: waarom mag ik niet de derdegraadsvergelijking leren, of de oorlog in Vietnam, of de Russische naamvallen? En nu zouden ze ineens zelf moeten kiezen over welke boeken ze examen doen? Die arme schapen. Jullie laten je door alles wat in de krant staat opnaaien."'

Koos Hawinkels
Het doel waarnaar wij streven
Enkele praktische wensen en aanbevelingen voor het literatuuronderwijs

Kent u het verschijnsel van de boekenlijst met stippen? Dat zijn geen stippen om aan te geven of een boek populair is of veel verkocht wordt, zoals dat bij de Boekentoptien het geval is. Deze stippen, soms ook punten genoemd, dienen om aan te geven hoe de leraar een boek waardeert. Niet of het een mooi boek is, spannend, zielig of anderszins de moeite waard om te lezen, maar hoe moeilijk het voor de scholier is om er door te komen.

Dat werkt zo: je moet als scholier voor je SO-Nederlands (dat is een moderne term voor wat vroeger een mondeling examen heette. Mondeling is het nog steeds en een onderdeel van het examen ook, alleen: het heet nu School-Onderzoek en dus SO) een aantal punten lezen, bij voorbeeld 30. Zit je op een andere school, dan kunnen dat er ook 20 of 40 zijn. Astrid Lindgren, *Rasmus en de landloper* is 1 punt, Henk van Kerkwijk, *De griezelgolf* is 3 punten en H. Lampo, *De belofte aan Rache*l levert 5 punten op. De toekenning van het aantal punten aan een boek geschiedt door de leraren in hun ondoorgrondelijke wijsheid. En omdat die wijsheid per leraar kan verschillen kan dat met het aantal punten per boek ook het geval zijn. Wel krijgen dikke boeken altijd meer punten dan dunne. Je kunt dus nu als leerling kiezen: zes moeilijke boeken, of dertig makkelijke. Wat het moeilijk of makkelijk zijn van die boeken bepaalt, staat er niet bij. Er staat trouwens bijna nooit iets ter toelichting bij op die lijsten. Zelfs niet het summiere wat ieder bibliotheekboek bevat bij het vakje waar het kaartje in moet. Wat zou u doen als u leerling was? Toch hetzelfde wat al die leerlingen nu ook doen: erop uit trekken om te kijken of je ergens iemand kunt vinden die een uittreksel heeft?

> ‘*Was het Multatuli niet die van die moeder vertelde wier kind in het water was gevallen en die wanhopig uitriep: “Help, help, mijn kind verdrinkt” en dat toen een omstander zei: “Wat hebt u een mooie stem, mevrouw”?*’

Dergelijke lijsten kom ik dikwijls tegen bij de nascholing van leraren aan vooral mavo's, lts'en en lhno-scholen, maar ik weet uit ervaring dat ze ook gehanteerd worden in de bovenbouw van havo/vwoscholen.

Een ander fenomeen, dat net als dat van de punten en de lijsten historisch is, heb ik aangetroffen op een grote scholengemeenschap in het centrum van het land. Een leerling zakt voor zijn eindexamen havo en komt het volgende jaar bij een andere leraar Nederlands terecht. Hij moet nu voor zijn lijst er vijf boeken bij lezen, twintig in plaats van de vijftien van het afgelopen jaar. Bovendien moet hij zich voorbereiden op een totaal andere

manier van tentamen doen: vorig jaar vroeg de leraar vooral of hij het mooi gevonden had, wat hij er wel of niet mooi aan gevonden had, of hij het boek aan anderen kon aanbevelen of niet en waarom dan wel; dit jaar zou hij vragen moeten beantwoorden over achtergronden, samenhangen en structuren, waar zijn leraar van vorig jaar nooit zo veel aandacht aan besteedde. Bovendien had hij vorig jaar een 7 voor Nederlands. Hij was op heel andere vakken gezakt.

Een laatste geval. Ook authentiek. Een student nlo legt tegen het eind van zijn studie een tentamen af aan de hand van een lijst waarop o.a. André Brink vertegenwoordigd is. Nadat de student heeft duidelijk gemaakt dat het boek een nogal diepe indruk op hem gemaakt heeft, en dat hij nu veel preciezer kan aanvoelen wat Apartheid betekent in het dagelijkse leven in Zuid-Afrika, vraagt de docent: 'Is je ook iets opgevallen aan de stijl?' 'Nee,' antwoordt de student, kennelijk door de vraag verrast, 'niks bijzonders.' Waarop de docent trefzeker de doodsteek plaatst met het vernietigende 'keukenmeidenstijl'. Was het Multatuli niet die van die moeder vertelde wier kind in het water was gevallen en die wanhopig uitriep: 'Help, help, mijn kind verdrinkt' en dat toen een omstander zei: 'Wat hebt u een mooie stem, mevrouw'?

Te veel verschillen

Bovenstaande voorbeelden heb ik gegeven om duidelijk te maken dat er in het literatuuronderwijs op allerlei niveaus nog veel te verbeteren valt. Er is nog erg weinig overeenstemming tussen de leraren die dat literatuuronderwijs geven en dus een erg grote rechtsongelijkheid onder de leerlingen. Dat een dergelijke situatie kan blijven bestaan, terwijl ons land toch rijk is aan controlerende instanties, bewijst dat het onderwijs veel te autonoom is geworden, te veel is losgezongen van haar maatschappelijke wortels, die toch voor de zo noodzakelijke financiën moeten zorgen. Ik vrees dat de democratische controle op het onderwijs erg veel te wensen overlaat. Leraren hebben veel te veel het image gekregen van deskundig te zijn op terreinen waar de ouders per definitie niets vanaf kunnen weten. Ik hoop dat het komt doordat erg veel ouders tegenwoordig inzien dat we allemaal voor het eerst leven. Dat we dus niet goed weten hoe dat moet. En dat we dus heel moeilijk een ander via de opvoeding kunnen voorbereiden op dat leven, om Guus Kuijer te parafraseren. Maar dat je toch niet van leraren mag aannemen dat dat ook voor hen geldt. Zij hebben er immers voor doorgeleerd! Als zij het ook niet weten, waar blijf je dan.

Terug naar het gebrek aan overeenstemming tussen de leraren literatuur. Die is er zoals gezegd op veel punten.

Ten eerste. Over zoiets eenvoudigs als de kwantiteit, de hoeveelheid te lezen werken of bladzijden, bestaat geen overeenstemming. Het aantal dooddoeners ter verklaring is legio, maar ze komen er bijna allemaal op neer dat de kwestie te triviaal is in vergelijking met het verheven karakter van de literatuur.

Tijdens nascholingsbijeenkomsten van mavo/lbo-docenten blijkt telkens weer dat het aantal te lezen boeken sterk kan uiteenlopen per school van hetzelfde type: op de ene vijf, op een andere tien of zelfs twaalf. Dat scheelt ruim 100%. Op scholen voor vwo/havo is het niet echt anders.

Stel je voor dat je als leerling drie talen doet en je vriendje zit op een andere school waar ze per taal maar de helft eisen.

Twee. Ook over de typen boeken die moeten of mogen in het onderwijs en in het examen verschilt men van mening. Wel of geen jeugdboeken, wel of geen strips, wel of geen vertalingen en natuurlijk ook: wel of geen Toon Kortooms of Bert Jansen, want die schrijven wel of geen Literatuur. De criteria voor dat laatste zijn zelden zo helder dat leerlingen ze overnemen. (Wat niet wil zeggen dat het bestaan van die criteria en eventueel zelfs hun bestaansrecht niet uit te leggen zouden zijn, of dat het toetsen daarvan aan enkele voorbeelden geen voortreffelijk literatuuronderwijs zou opleveren.)

Drie. Het soort vragen dat gesteld wordt is een volgend heikel punt. Uit gesprekken met eerstejaarsstudenten Nederlands blijkt telkens weer, dat over dezelfde boeken op verschillende scholen heel verschillende vragen worden gesteld. Meestal overigens vragen die de studenten zelf als tamelijk kinderachtig kwalificeren. Er bestaat kennelijk zelfs geen communis opi-

nio over wat voor type vragen een leerling in ieder geval over een literaire tekst moet kunnen beantwoorden. Ik vraag me altijd af of dat bij scheikunde ook mogelijk zou zijn. En dan doel ik niet op het voor de hand liggende verschil dat je bij scheikunde niet vraagt naar de schoonheid van de electrolyse van water en bij literatuur natuurlijk wel naar de 'beleving van de schoonheid'. Bij dat laatste is dan niet het eerste antwoord van belang, maar de toelichting daarop. De kwestie of een leerling in staat is deel te nemen aan het discours over esthetische zaken, omdat hij weet hoe je over dergelijke dingen kunt praten, omdat over smaak wel degelijk valt te twisten.

Ten vierde. Als het met de bovenstaande drie punten wel goed zit, hoe verdisconteert de leraar dan de sociale vaardigheid van de leerling die precies weet welk antwoord de leraar het liefst wil horen? De handigheid van leerlingen die door hebben dat ze op school niet voor het leven leren, maar voor het examen. De leerlingen die weten dat ook leraren mensen zijn die graag succes hebben. De mooiste anekdote over sociaal wenselijk antwoorden die ik ken, is de volgende.

Een van mijn studenten ging op verzoek van een leraar in het Middelbaar Beroeps-Onderwijs als een soort gecommitteerde meedoen met schoolonderzoeken. De leraar was een fan van Elsschot en had aan die auteur erg veel tijd en aandacht besteed. Een van de kandidaten had heel handig op zijn lijst het Verzameld Werk van die auteur staan. Hij praatte daarover met de leraar, die zijn enthousiasme nauwelijks in de hand kon houden en dan ook het grootste gedeelte van de tijd aan het woord was. Na afloop werd de kandidaat beloond met een 8. Mijn student, die het zaakje toch niet helemaal vertrouwde, liep met de gelukkige leerling naar buiten en stelde de wat verbaasd klinkende vraag: 'Vind je dat nou echt leuk, die Elsschot?' Even eerlijk als de vraag was het antwoord, dat zonder aarzeling kwam: 'Mijn God, wat een zeikerd! Daar lees ik nooit meer wat van.'

Niet voor literatuur, maar voor sociale vaardigheden had deze leerling een 8 moeten krijgen. Vijfde punt. Met opzet tot het laatst heb ik bewaard dat er geen overeenstemming bestaat over de doelstellingen, over de vraag waar het literatuuronderwijs nou eigenlijk voor dient. Dus is het niet gek dat men het in onderwijsland niet eens is over de vorm en inhoud van het literatuuronderwijs dat gegeven moet worden en dus evenmin over vorm en inhoud van toetsen. Als je niet weet waar een stoel die je laat maken voor moet dienen, kun je niet goed onderwijs geven in stoelen maken, en kun je ook heel moeilijk een examenstuk 'stoel' beoordelen.

Morgen beginnen

Toch denk ik dat het in theorie allemaal niet zo moeilijk hoeft te zijn. Maar dan ook alleen in theorie. De praktijk zal veel moeilijker te veranderen zijn. Er is echter een aantal zaken te noemen waar morgen mee kan worden begonnen.

Mijn eerste suggestie is de formulering van een document voor het literatuuronderwijs op school. Wat komt daarin?

Fase één. De diverse afdelingen van de verschillende talen van iedere school maken een beschrijving van het door hun gegeven literatuuronderwijs. Daarin vermelden zij op zijn minst en in eenduidige taal: doelstellingen, leerstof, dus onderwerpen, en

toetsing. Verder nog niks. Dus bij voorbeeld nog niks over de manier waarop dat literatuuronderwijs gegeven wordt. Die toetsing wordt ingedeeld in hoeveelheden en hoedanigheden en om die hoedanigheden te concretiseren wordt er een aantal voorbeelden, b.v. vijf, nauwkeurig beschreven.

Het document dat zo ontstaat is openbaar, het wordt aan de collega's van de andere vakken, aan de schoolleiding en aan alle leerlingen uitgedeeld (of in de schoolkrant gepubliceerd). Die leerlingen weten dan waar ze per vak wat de literatuur betreft aan toe zijn (en kunnen eventueel kiezen voor een ander vak of zelfs een andere school waar het programma hun meer aanspreekt). De ouders hebben over de leerlingenschouder meegelezen en zijn ook op de hoogte en kunnen op ouderavonden ook eens goed geïnformeerd meepraten als ze dat willen.

Dit proces van beschrijven gaat natuurlijk niet zonder strubbelingen onder de leraren. Maar dat is geen reden om het niet aan te gaan, en, als de wonden geheeld zijn, komt fase twee.

Fase twee. De talensecties van dezelfde school overleggen met elkaar om minimaal de beschreven programma's op elkaar af te stemmen, en maximaal en optimaal in elkaar te schuiven. Tijdens dat proces zal vanzelf blijken dat er wijzigingen in de bestaande programma's noodzakelijk zijn. Maar die wijzigingen moeten voor lief genomen worden, want het gaat er uiteindelijk om een harmonieus onderwijsprogramma voor de leerlingen te maken en niet om zo veel mogelijk van de eigen voorkeuren gerealiseerd te krijgen. Bij onoplosbare verschillen van inzicht laat men een buitenstaander, b.v. de conciërge of een willekeurige passant, de knoop doorhakken, of men gooit een munt op.

Dit is geen flauwe grap. Ik bedoel dat nogal serieus. Als immers een groep deskundigen bij afwijkende standpunten en inzichten niet in staat is om elkaar zodanig te overtuigen dat er een preferabel standpunt ontstaat, dat voor allen acceptabel is, dan zijn die standpunten kennelijk gelijkwaardig. Dus is het niet van belang welk uiteindelijk gekozen wordt. En dus kan het lot beslissen.

Dat ik er niet voor pleit de schoolleiding de beslissing te laten nemen, ook niet als er toevallig een of meerdere neerlandici deel van uitmaken, komt omdat ik vind dat de schoolleiding in dezen geen partij moet worden. Dat zou in een later stadium heel vervelende gevolgen kunnen hebben.

Dit proces van harmonisatie zal pijnlijk zijn en lang duren, maar het is de moeite waard. Het is meer de moeite waard dan allerlei wijzigingen in de organisatie die van overheidswege aan de scholen worden opgelegd. Denk aan middenschool, basisvorming, wel of niet lyceum nieuwe stijl etc. Die blinde regeldrift zou er wel eens mede de oorzaak van kunnen zijn dat er van de inhoudelijke en didactische harmonisatie waar ik nu hier voor pleit alsmaar niks terecht komt. Leraren hebben wel wat anders te doen. Alleen niks beters. Dóór die harmonisatie zou de school dan in tenminste een opzicht een voor binnen- en buitenstaanders eigen gezicht hebben.

Met een document als door mij bepleit hebben ouders en leerlingen, maar ook toekomstige sollicitanten een concreet stuk in handen. Een stuk dat de democratische besluitvorming om je kind naar die of die school te sturen, of om daar te willen gaan werken aanzienlijk gemakkelijker maakt. Daarbij komt dat uit dit document vanzelf de noodzaak voortvloeit om het hele onderwijsleerproces te plannen. Door die planning wordt het onderwijs vanzelf onafhankelijker van de individuele docenten met allemaal hun eigen sterke en zwakke kanten en wordt daardoor ook rechtvaardiger. De leraren zullen dat niet leuk vinden, maar het onderwijs is er ook niet in de eerste plaats voor het leuk van de leraren, maar voor het heil van de leerlingen. Leraren moeten zelf het onderwijs naast nuttig ook leuk maken, voor de leerlingen en voor henzelf.

Dat die planning tevens het grote twistpunt of zelfs struikelblok in dit hele proces kan zijn, ben ik me maar al te zeer bewust. Voorgestelde leerboeken en werkwijzen b.v. kunnen (en moeten) eraan getoetst worden. Ik denk dat er op dit moment nog steeds te vaak tot een nieuw leerboek wordt besloten zonder dat ieder lid van de sectie de mogelijkheden en beperkingen van het nieuwe boek voldoende heeft bestudeerd.

Een bijkomend voordeel van het naar buiten brengen van het deelleerplan voor literatuur is dat het becommentarieerd moet kunnen worden en dus in gewone mensentaal geschreven moet zijn, d.w.z helder en eenduidig.

Fase drie. Als het deelleerplan voor literatuur openbaar gemaakt is, gaat bijna onmiddellijk de volgende fase in. Immers, niet iedereen is even gelukkig met het resultaat, dus er blijft over gepraat worden. Wijzigingen echter worden eerst ingevoerd wanneer er consensus over bestaat.

Tot zover de eerste suggestie die ik wilde doen. Ik heb sterk de indruk dat een dergelijke werkwijze voor de meeste onderdelen van het leerplan gevolgd zou kunnen worden.

Eindtermen

Mijn tweede suggestie kan niet door afzonderlijke scholen worden opgevolgd. Zij is meer voor de overheid bedoeld.

Ik zou willen dat niet alleen voor de basisvorming eindtermen of kerndoelen worden opgesteld, maar voor alle schooltypen en niveaus.

Dat zulks een heidens karwei is, weet ik, maar dat het noodzakelijk is, weet ik ook. Ik begrijp best dat er bij onderwijsgevenden grote huiver bestaat voor regelgeving van de overheid. Tegelijk echter kan toch niemand volhouden dat diezelfde overheid niet de plicht zou hebben om vast te leggen waartoe het verplichte onderwijs dat miljarden kost per jaar, moet leiden. Gelukkig hoef ik hier nu niet aan te geven hoe het moet gebeuren. Ik weet wel dat het onderwijs niet moet wachten tot de minister de taak oplegt, want dan voegt hij er, net als bij de basisvorming, zoveel beperkende voorwaarden bij, dat datgene wat in elk geval bereikt moet worden nu net niet datgene is waar het ons om gaat. Bij het literatuuronderwijs de kennis van feiten en termen bij voorbeeld.

Het onderwijs moet misschien maar beginnen met de eindtermen als beschrijving van onderwijsaanbod: welke onderdelen moeten in met name genoemde schooltypen en op met name genoemde niveaus in ieder geval aan de orde komen. Aangewezen instantie om dit karwei te initiëren lijkt mij de pas opgerichte Stichting Promotie Literatuuronderwijs. Zij zou de hulp moeten inroepen van de veldverenigingen van docenten en didactici, adviescommissies, onderzoeksinstituten die daarvoor geëigend zijn en instituten voor leerplanont-wikkeling en toetsing. En om te zorgen dat ook Vlaanderen meedoet, moet misschien ook de Taakgroep van de Nederlandse Taalunie ingeschakeld worden en docentenverenigingen aldaar.

Het maken van een dergelijk minimumpakket zal vele jaren vergen. Voor Nederlands heeft de Commissie Vernieuwing Eindexamenprogramma's Nederlandse Taal en Letterkunde VWO en HAVO dat al gedaan in opdracht van het ministerie van O&W. Ik denk dat het maken van zo'n onderwijsaanbod veel zal bijdragen aan de discussie en dus de bewustwording van doel, object en middelen van het literatuuronderwijs. Het geformuleerde onderwijsaanbod zelf kan ook dienen om de overheid te laten zien dat er een minimum is en dat de leraren literatuur niet van plan zijn steeds maar weer met zich te laten sollen.

> '*Een normaal mens leest om de inhoud. En literatuuronderwijs moet van dat gegeven uitgaan*'

Waarom leest men?

Behalve deze praktische wensen en aanbevelingen wil ik ook enkele theoretische overwegingen geven. Ik schrijf nadrukkelijk 'enkele', want er is natuurlijk veel meer over literatuuronderwijs te zeggen. Een paar dingen moeten me van het hart:

Literatuuronderwijs is ook een vorm van kunstonderwijs. Dat wordt de laatste jaren steeds weer vastgesteld. Bij kunst speelt de vorm een zeer belangrijke rol. Zij is datgene wat iets tot kunst maakt. Bij de diverse kunsten zie ik een aflopende schaal van muziek via beeldende kunst naar literatuur. Muziek is de meest abstracte kunst. Zij is alleen vorm. Zij heeft geen inhoud in de betekenis van 'God is groot', of 'het milieu gaat naar de bliksem'. Programmamuziek heeft een vage neiging naar uitbeelding van inhouden. Van de beeldende kunst is de non-figuratieve ook alleen vorm, de rest toch ook nog in de eerste plaats. Als Potter een stier schildert, is het

niet primair zijn bedoeling dat wij nadenken over de plaats van dit dier in de schepping of dat wij onze visie op dit meesterlijk stuk vee bijstellen en alsnog wel of niet vegetariër worden. En als het al zijn bedoeling zou zijn geweest, wij kijken niet zo. (Soms is het anders: Guernica draagt een boodschap uit).

Literatuur is echter vorm èn inhoud. Literatuur doet uitspraken over de werkelijkheid. Als Vondel bij voorbeeld schrijft: ‘Waar werd oprechter trouw...’, dan geeft hij een opvatting, in dit geval over huwe-

lijkstrouw, en dan kun je als lezer toch niet anders doen dan nadenken over wat jij vindt van wat hij vindt? De vorm van de rei is weliswaar belangrijk, maar secundair.

Voor gewone lezers geldt mijns inziens dat ze bijna uitsluitend om de inhoud lezen. Ze nemen de vorm voor lief, of merken die niet eens op. Vandaar dat hun voorkeur uitgaat naar teksten in standaardvorm. Dan leidt de vorm namelijk niet af van de inhoud. Literatuurwetenschappers en leraren literatuur willen daar verandering in brengen. Dat is goed, maar ze moeten zich realiseren dat dat maar bij een heel klein deel van de lezers lukt. Een normaal mens leest om de inhoud. En literatuuronderwijs moet van dat gegeven uitgaan. Het moet alle drie de aspecten van de literatuur voldoende aan bod laten komen: de tekst, de wereld waarover die tekst uitspraken doet, en de lezer, die in een verhouding met die tekst gebracht moet worden. En die verhouding begint met de inhoud. Die spreekt aan of niet.

Goed literatuuronderwijs begint mijns inziens dus met de vraag: ‘Waar gaat deze tekst over?’ Dan komt de vraag: ‘Wat vind je daarvan?’ En pas daarna: ‘Hoe staat het er?’ en ‘Waarom staat het er zo, wat is daarvan het effect?’ Je moet volgens mij dus niet met die laatste vraag beginnen, want dat kan niemand wat schelen als hij niet eerst geïnteresseerd is geraakt in wat er staat.

Waarom literatuuronderwijs?

Een tweede theoretische overweging: een heel belangrijke, zo niet de belangrijkste doelstelling van literatuuronderwijs is de pedagogische. We hebben niet-volwassenen in de banken zitten die met o.a. literatuuronderwijs geholpen moeten worden om verstandige, kritische en gelukkige volwassenen te worden. Die dus geholpen moeten worden om in confrontatie met wat ze lezen een eigen visie op het bestaan op te bouwen. En daar hoort bij, dat ze met begrip en onderscheidingsvermogen leren lezen.

Ik geef maar twee voorbeelden: ‘Een zeker mens daalde af van Jeruzalem naar Jericho...’ is verteld om een antwoord te geven op de abstracte vraag ‘Wie is mijn naaste’. De uitkomst van de behandeling van die tekst moet dus het antwoord zijn op die vraag: ‘Wie is mijn naaste?’ Dat antwoord is oneindig veel belangrijker dan het feit dat de vorm van de vertelling de parabel is. Voorbeeld twee: tot de feministische literatuur behoren geschriften die de lezer willen doen nadenken over emancipatie van vrouwen (en soms ook mannen). Lectuur van die geschriften is toch zinloos wanneer je niet je standpunt in dat opzicht overdenkt en eventueel bespreekt en bijstelt.

En als over dat soort teksten een proefwerk wordt gegeven of een examen afgenomen, dan is het belangrijkste wat beoordeeld moet worden of de leerling in staat blijkt te zijn over de aan de orde gestelde vragen iets verstandigs op te merken. Dat hoeft helemaal niet hetzelfde te zijn als wat de leraar ervan vindt. Het moet fatsoenlijk geformuleerd en onderbouwd zijn. (Ik sla hier gemakshalve de feiten en inzichten in de historie van de literatuur over. Dat is een heel ander probleem.)

Onafhankelijkheid

Maar hoe onafhankelijk van de leraar moet een leerling worden en hoe kan die onafhankelijkheid worden vastgesteld?

De meeste lezers zullen wel met mij vinden dat de leerling natuurlijk onafhankelijk van de leraar moet worden. Immers, non scholae, sed vitae discimus, maar om een leerling op een tekst te laten reageren worden in het onderwijs altijd vragen gesteld. En daarmee is die leerling dus weer afhankelijk.

Ik zal met een voorbeeld proberen duidelijk te maken wat ik bedoel en ik neem een eenvoudig voorbeeld van kennis bij literatuur. Kennis kun je hier grofweg indelen in een drietal lagen die in hiërarchische volgorde staan:

1. reproduktie van aangeleerde kennis, b.v. ‘Wat is een anapest’ en ‘Geef drie kenmerken van de Europese Romantiek’.

Het antwoord is goed of fout.

2. herkenning of toepassing van aangeleerde kennis op een nieuwe tekst, opgeroepen door een gesloten vraag of opdracht, b.v. ‘Wijs twee plaatsen in dit verhaal aan waar de ruimte en symbolische functie heeft’ of ‘Geef twee voorbeelden van antimetrie in dit gedicht’.

Ook hier is het antwoord goed of fout.

3. zelfstandig vaststellen wat in een tekst opmerkelijk is en de moeite van het bestuderen waard èn in staat zijn om de meeste problemen die een tekst stelt op te lossen.

Hierbij is het antwoord niet goed of fout, maar meer of minder goed. De mate waarin het antwoord goed is, hangt af van twee zaken: 1. het aantal opgemerkte moeilijkheden of eigenaardigheden in relatie tot het mogelijke maximum, en 2. de geloofwaardigheid van de voorgestelde 'oplossingen' en geboden interpretaties. Misschien kun je nog een derde criterium noemen: de handigheid van de gevolgde procedure, maar dat lijkt me uitsluitend iets voor 6 vwo.

Literatuuronderwijs als eindonderwijs moet ertoe leiden dat de leerlingen na het verlaten van de school met smaak en onderscheidingsvermogen literatuur blijven lezen. Dat betekent dat iedere leerling tot de grens van zijn mogelijkheden in vaardigheid 3 gebracht moeten worden. Alleen dan is hij een onafhankelijke lezer geworden.

Neem je dat als uitgangspunt, dan zal reeds tamelijk vroeg in het onderwijs ernaar gestreefd moeten worden de leerlingen zelf commentaar op een tekst te laten geven. Dat betekent dat er niet steeds weer vragen en opdrachten gegeven moeten worden 'omdat ze er anders niks van terecht brengen'.

Voor dat zelfstandig commentaar geven zonder dat er vragen aan vooraf zijn gegaan, zijn in de literatuurdidactiek ondertussen nogal wat methoden ontwikkeld. Commentaar op vorm en inhoud van de tekst en commentaar op de uitwerking van de tekst op de lezer. Een opsomming daarvan hoort hier niet thuis.

Wat voor commentaar een leerling geven kan hangt samen met het referentiekader en de belezenheid van de leerling. Je kunt er een krachtig argument aan ontlenen voor veel extensief lezen - ik bedoel daarmee: lezen voor jezelf, zonder vragen en opdrachten achteraf - naast het intensieve dat nu op school gebeurt. Problematisch blijft het uit te maken wat een leerling minimaal moet opmerken om een voldoende te krijgen.

Hoeveel belezenheid mag je eigenlijk verwachten als de school die niet zelf bijbrengt? Zoveel als 'ieder beschaafd mens' thuis verwerft? Maar wat als er thuis niet of nauwelijks gelezen wordt? En waar vind je een definitie van 'beschaafd'? Bedoelen we eigenlijk niet gewoon 'mensen zoals wijzelf', omdat het hele voortgezet onderwijs eigenlijk bedoelt klonen van de middle class te maken? Misschien zou deze discussie over de reproductiefunctie van het onderwijs nou eindelijk eens serieus gevoerd moeten worden, omdat daar toch de crux van de zaak ligt. Zolang het literatuuronderwijs dient om aan een grote meerderheid van leerlingen de boeken van een minderheid op te dringen, en zo lang niet voorop staat dat het er bij goed literatuuronderwijs om gaat dat een leerling verstandig op een tekst kan en wil reageren, zolang blijven wij zorgelijke artikeltjes schrijven en lezen in de hoop dat we in de marge iets kunnen verbeteren.

> '*Hoeveel belezenheid mag je eigenlijk verwachten als de school die niet zelf bijbrengt? Zoveel als "ieder beschaafd mens" thuis verwerft?*'

Het literatuuronderwijs moet de leerlingen naast allerlei andere dingen vooral leren om op adequate wijze fictie te lezen. Welke fictie zij lezen als ze van school af zijn,

dat maken ze toch zelf uit. Maar altijd blijft waar: niet zozeer wat je leest als wel hoe je leest is van belang.

Wam de Moor
‘Eigenlijk ben ik in gevecht met mijzelf’
In gesprek met Maarten 't Hart

In de gure januariwind is het landschap rond de Teyldershof in Warmond niet meer het paradijs waar jonge verslaggevers, die hem over zijn leven uithoren, naar lijken te verlangen. Dan valt meer op dat de oude villa nogal achteraf ligt, en dat men, om er te komen, eerst het hoge en breed uitdijende stenen gebouw van een inrichting voor geesteszieken, vervolgens een gribus van keten en tenslotte paardekoppen over halve deuren voorbij moet. Het hout van appelbomen en heesters mist nadrukkelijk zijn blad en de lucht bergt zelfs geen belofte van lente.

Het is zelden zo kil geweest rond hem. En hij is toch de meest geliefde jongere auteur. Nog altijd fanmail. Nog altijd drommen dromende meisjes en vrouwen. Maar de jonge verslaggevers noteren uit zijn mond het gebed van de eenzaamheid: ‘Als ik zo doorga, ben ik over een jaar of vijf uitgeschreven. Dan kan ik alleen nog maar schrijven over het kweken van kolen en boontjes. Ik heb helemaal geen poot meer in de maatschappij. Ik woon helemaal geïsoleerd in mijn kasteel, zonder ooit iemand te zien. De hele dag alleen zijn is niet eenvoudig. Ik zit hier nu maar thuis, en ik wou dat ik wat om handen had buiten de deur.’ (HP/De Tijd, 14 september 1990).

De demonen

Het werd tijd voor een visite. En we zouden het hebben over hemzelf, zijn nieuwe essaybundel en het literatuuronderwijs. Hondje sprong tegen ons op. Hondje is de naam van een wit mormeltje dat feitelijk Doeschka heet. ‘Maar dan moet ik telkens onbedaarlijk aan Doeschka Meijsing denken.’ Zo'n springend hondje toch!

Is het echt zo erg met hem?

‘Ja, ik denk er sterk over om huis en haard te verkopen en weer in de stad te gaan wonen.’

‘Waar bij voorkeur?’

‘Amsterdam.’

‘Amsterdam? Daar wonen al jouw demonen: Anbeek, Anker, Peeters, Van Deel, Offermans, de wichelaars van de gelaagdheid van het literaire werk!’

Hij zucht. ‘Ja, en toch gebeurt het daar.’

‘En jij hoort daar niet bij. En dat bevalt je slecht?’

Zwijgt. Knikt.

Het beste jongetje van de klas voelt zich in de hoek gezet.

En laat in *Een dasspeld uit Toela* nadrukkelijker dan ooit tevoren horen dat hij dat niet verdiend heeft.

In het titelessay stel je in feite vast dat de critici het contact met de orale literatuur kwijt zijn.

Ja, ik geloof dat dat heel duidelijk het geval is. Orale literatuur is ook altijd het produkt van iemand die een verhaal vertelt. Mijn grote bezwaar is dat critici van een literair werk alleen nog maar gelaagdheid, dubbele bodems, spiegelingen en dat soort

dingen verwachten. Ze zijn niet meer geïnteresseerd in het verhaal op zich, niet in wat een schrijver eventueel te zeggen heeft, maar helemaal gericht op vorm, stijl en de structuur van een boek.

Het literatuuronderwijs bevat de echo van dit type kritiek. Ik herinner aan het tweedelige boek Indringend lezen *van Drop, in het een wordt de poëzie onder de loep gelegd, in het andere het verhaal. Zo doen leraren dat al twintig jaar.*

Als je op zo'n manier met literatuur begint, ga je inderdaad alleen maar op gelaagdheid en dergelijke letten. Ik heb geen bruikbaar alternatief. Ik zit met hetzelfde probleem als Karel van het Reve: wanneer je een goed boek leest, moet dat eigenlijk voldoende zijn; dan moet daar niet te veel omheen verteld worden. Ik zou eerder veel voorlezen uit de boeken en aangeven waarom ik dit mooi vind en dat minder geslaagd. Maar aan echte analyses waarin je vreselijk gaat zoeken naar achtergronden en betekenissen zou ik me niet wagen.

Toch heb je zelf in je essays - De kritische afstand, De som van misverstanden *en ook* Een dasspeld uit Toela - *wel speurtochten ondernomen, ik herinner je aan het rood bij Van Schendel... En al dat bloed bij Mensje van Keulen...*

Je kunt wel degelijk iets ophelderen als je op zo'n manier te werk gaat maar je moet de methode niet als alleenzaligmakend beschouwen. Het is vooral de eenzijdige aandacht voor deze analyse die ik bestrijd.

Ik overdrijf natuurlijk een beetje.

Maar kun je bijvoorbeeld Een vlucht regenwulpen *echt begrijpen wanneer je die roman niet aan een structurele analyse onderwerpt? Ik herinner mij stapels scripties van studenten waarin ze de verhouding van hoofdpersoon Maarten tot de diverse vrouwen aan een onderzoek onderwerpen, de verschillende motieven eruit halen, aandacht schenken aan de wisselingen in de tijd, en zo komen tot de conclusie dat* Een vlucht regenwulpen *een hechte constructie vertoont. Vertel mij nu niet dat jij die er niet in hebt gelegd.*

Ik denk dat je toch een lezer kunt hebben die het boek leest zonder al die literaire theorie er omheen en het wel degelijk op zijn waarde kan schatten. Voor de meeste mensen die het gelezen hebben zonder alle letterkundige ballast is *Een vlucht regenwulpen* een studie in vereenzaming. Zo voelen de mensen dat. Iemand die langzaam vereenzaamt, daar wel door van de kook raakt, maar er uiteindelijk tevreden over is. Steeds wanneer ik daar met mensen over spreek die het al zo lang geleden gelezen hebben is het antwoord: schrikwekkend dat iemand zo eenzaam kan zijn.

Maar het is voor een beetje lezer toch onmogelijk om te doen alsof de verschillende relaties van Maarten, a) met zijn moeder, b) met Martha en - om over de kortstondiger betrekkingen te zwijgen - c) met Adrienne elk op zichzelf staan? Je gaat toch die relaties met elkaar in verband brengen en concludeert op grond daarvan mogelijk wel dat Een vlucht regenwulpen *een studie is in vereenzaming. Zo lezen, dat is nu juist een van de activiteiten binnen de structurele analyse, of je wil of niet.*

Maarten 't Hart (foto: Hans Vermeulen)

En toch heb ik het er niet bewust ingebracht. Pas achteraf heb ik geconstateerd dat ik zo heb gewerkt.

Ja, dat zegt elke schrijver, geloof ik. Dat beweerde onlangs nog Marja Brouwers, toen ik haar aan de tand voelde over haar roman De lichtjager. *Wat moet ik daar nou van geloven?*

Ik zweer het je. De personages noch de situaties heb ik verzonnen. Het zou betekenen dat de wérkelijkheid een gelaagdheid vertoont die ík er niet in heb gezien! Ik blijf ook mijn bezwaar handhaven tegen de beschuldiging van plagiaat van Vestdijk die Harm de Jonge in een Bzzlletin van tien, elf jaar geleden heeft geuit. *Terug tot Ina Damman zit* ik niet als een studie in vereenzaming, maar veel meer als een boek waarin de vrouw als een soort ideaal wordt beschreven, dat los komt te staan van de feitelijke vrouw.

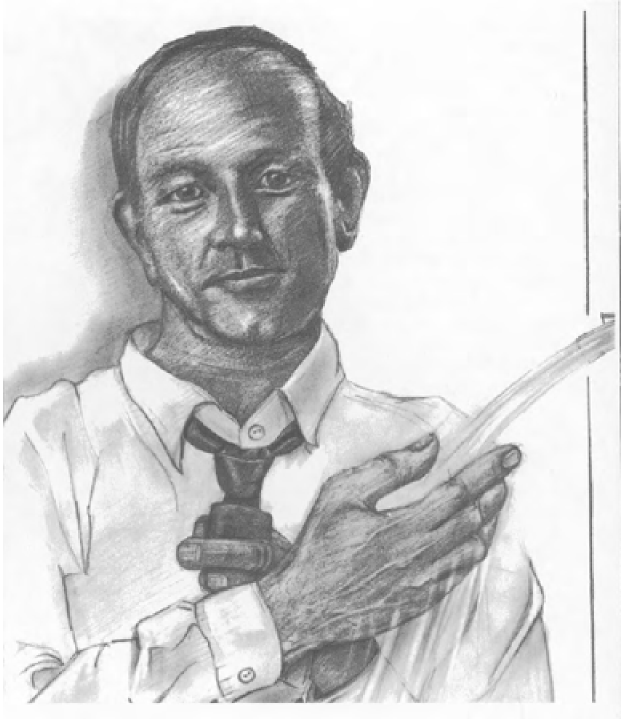
In Een dasspeld uit Toela *ga je tekeer tegen Krol en zijn beschermers; met name Van Deel krijgt er van langs. Waarom?*

Met Krol wordt zo uitzinnig gedweept! Een droog soort aforismenliteratuur. Ze staat bijzonder ver af van de orale literatuur, van de vertelkunst. En Van Deel is bij uitstek de goeroe van de vormanalyse; zijn aandacht voor Krol is eenvoudigweg stuitend.

Maar welke uitweg bied je dan eigenlijk met je betoog over de dasspeld? Waarom zou een verhaal of een roman niet net zo goed in elkaar moeten zitten als een kast of een auto? Dan zoek je toch een verontschuldiging voor die passages waarop het mussenschema niet van toepassing is? Kijk, ík verwacht niet als lezer dat de jonge man met de dasspeld niet meer terugkomt. Ik zou zo'n effekt als dat van Gogol nooit beogen, maar ik ben wel jaloers op hem. Ik kan dat niet meer. Ik ben na al die jaren veel te bewust geworden van wat ik als schrijver aan het doen ben. *Een vlucht regenwulpen*, mijn derde geschreven boek, kon ik nog onbewust opschrijven, ik had toen nog geen kritiek gelezen. Ook *Stenen voor een ransuil* en *Ik had een wapenbroeder* zijn zo naïef geschreven.

Maar wat is dan de bedoeling van dat essay? Je bent zelf ook het kind van de rekening geworden; je analyseert in feite je eigen boek al voor je het geschreven hebt.

Ja, dat is zo. Maar misschien is dat juist de reden waarom ik mij zo krachtig afzet tegen deze tendens. Eigenlijk verzet ik me tegen mijn eigen overbewuste manier van schrijven, zo langzamerhand. Dat ik weet: dit doe ik hierom, dat doe ik daarom. Zo'n dasspeld zal ik niet opvoeren omdat ik het te ver gezocht vind. En eigenlijk betreur ik dat.



Maarten 't Hart: '... zo'n dasspeld zal ik niet opvoeren omdat ik het te ver gezocht vind...' (Leo Eland)

Je hebt dus het door jou verfoeide mussenschema overgenomen?

In feite wel en daar verzet ik mij tegen. Ik ben in gevecht met mijzelf. Ik heb er grote problemen mee dat er nooit meer iets tussendoor loopt waar ik geen controle

op heb. Dat is zo gekomen omdat mijn werk voortdurend door anderen wordt geanalyseerd.

In *Een vlucht regenwulpen* bijvoorbeeld zeg ik tegen... laat ik de hoofdfiguur zeggen: sexuali-

teit moesten ze maar afschaffen, die moet maar gewoon, net als bij de eencelligen, door splitsing tot stand komen. En dan reageren de twee anderen, Bitzius en Adrienne met: ze zullen je stenigen als je dat zou doorvoeren. Een tijdje later dondert Maarten van die berg af en dan vallen er allemaal stenen over en op hem. Dat stenigen is vantevoren aangekondigd, maar dat heb ik niet bewust zo opgeschreven, dat is volkomen onbewust gebeurd. Nú zou ik dat wéten. En dan zou ik er moeite mee hebben, want dan was ik een literair effekt aan het aanbrengen. Dat betreur ik. Je bent niet meer onbevangen bezig. Ik verzet mij in *Een dasspeld uit Toela* juist dáártegen.

Commentaren van vrienden hebben weer een ander effekt: die zijn altijd gericht op autobiografische elementen. Zij hebben soms moeite met de vermenging van autobiografische en gefantaseerde elementen en voelen daar een soort frictie in zitten. Ik heb dat zelf ook. Als ik een verhaal van Biesheuvel lees, weet ik doorgaans wat waar is en niet waar. En dan heb ik ook moeite met dat niet waar gebeurde. Dan denk ik: daar zit hij zichzelf mooier te maken dan hij is. Maar dat type commentaar heeft natuurlijk geen invloed op je schrijven. Tenminste: bij mij niet.

In 'Schrijven is ontucht' accentueer je dat niemand eigenlijk weet wat stijl is.

Stel maar eens tegenover elkaar Joseph Conrad met zijn bloemrijke stijl vol adjectieven, en de zakelijke, sobere Elsschot, zuinig met zijn taal. Toch allebei voortreffelijke prozaschrijvers. Stijl hangt natuurlijk samen met de persoonlijkheid en zoals mensen van elkaar verschillen, gelukkig, zo is ook de stijl van de literaire schrijver niet verwisselbaar. Ik constateer overigens in onze literatuur een streven om maar één stijl mooi te vinden.

Meen je dat nou? Dat is toch onzin!

Ja, het keurige maandagproza, netjes bijgeknipt, afgewerkt, schoon gewassen.

Je zoekt toch geen alibi voor slordig schrijven?

Nee, natuurlijk niet. Er is eenvoudig geen echte norm te geven voor wat een goede of slechte stijl is. Je kunt nooit ondubbelzinnig aangeven: dit is goed, dat niet.

Maar als het mussenschema noch de dasspeld noch de stijl de waarde van een werk bepalen, wat is het dan wel?

Het is toch altijd weer dat de inhoud van iets je aanspreekt. Wat een schrijver vertelt, niet hoe het in de vorm is gegoten, want dat vergeet je als het ware. Als je het heel mooi vindt kan je dat allemaal niks schelen.

Je verschuift het probleem, want wat is dan mooi?

Dat het goed in de vorm is gegoten, maar dat is tegelijkertijd een bijzaak geworden.

Waarom ben je bijvoorbeeld zo gesteld op het werk van Gogol, de schrijver van het verhaal waar die dasspeld volgens jou zo functieloos in voorkomt?

Omdat hij zoveel deernis met de mensen heeft. Ze zo prachtig weet te beschrijven, zo goed weet neer te zetten. Omdat zijn verhalen en romans echt iets overbrengen en niet alleen maar esthetisch mooi zijn, maar ook een boodschap geven en daarmee testamentische verhalen zijn. Voor Hotz geldt hetzelfde: niet alleen maar vorm en

structuur, maar daar worden echt dingen in gezegd, zijn figuren vinden vrede met zichzelf, zijn in staat evenwicht in zichzelf te vinden. En daar gaat het dan toch om.

Het vertellen

Jij wilt verteller zijn. Geen interview of je beroept je op dat streven. Hoe heb jij dat geleerd?

Door te luisteren naar mijn vader. Je hebt voortdurend het voorbeeld bij de hand van iemand die smakelijk vertelt en je ziet hoe hij iets leuk maakt door sommige dingen te overdrijven, ze niet helemaal naar waarheid op te dissen maar er een kleine draai aan te geven. Zo krijg je gaandeweg in de gaten welke trucs zo iemand gebruikt om een mooi verhaal te maken.

Mijn vader vertelde nooit lang achter elkaar. Het waren meestal uitgewerkte anekdotes. Hij kwam om vijf uur uit zijn werk. En nog voor we aan tafel gingen, tussen vijf en zes, zaten we dan rustig in de huiskamer en vertelde hij wat er zoal op de begraafplaats was voorgevallen. Als je die verhalen kon traceren naar wat er wérkelijk had plaatsgevonden, wist je dat er dingen bij gefantaseerd waren.

Hadden die bijgefantaseerde dingen het effect van Hermans' mussen of van jouw dasspeld?

Dat kun je eigenlijk niet zeggen. Het werd er altijd bijgemaakt om het op te sieren. Hij had het kunnen weglaten, maar dan was het minder mooi geweest.

Hoe verliep feitelijk de vertelkunst van je vader?

Het was er een met hyperbolen. Hij ging altijd uit van kleine gebeurtenissen die zich hadden voorgedaan. En mensen daarin. Nee, ik heb niet alle verhalen die hij mij verteld heeft in mijn boeken opgenomen. Er zitten er nog heel wat in mijn hoofd.

Hij vertelde in etappes. Ik zal je een voorbeeld geven. Hij had een keer een begrafenis. Een moeder van een man werd ten grave gedragen en tijdens de tocht naar het graf streek op de kist een witte duif neer. Vertelde hij. Eerste etappe. Je wist dus helemaal niet of het waar was of dat die duif er alleen overheen gevlogen was.

Tijdje later, tweede etappe, komt hij thuis en vertelt: die man is bij me geweest van wie de moeder gestorven is, en die vertelt: ‘God, Pau, er streek een duif neer op die kist, dat was een vredesduif. Ik had altijd moeilijkheden met mijn moeder, zie je wel, daarom is die duif op die kist gaan zitten’. Dat was stap nummer 2. Stap nummer 3 was dat hij thuis kwam en zei: ‘Die man heeft een steen laten zetten op het graf van zijn moeder en op die steen heeft hij een wit duifje laten maken’. Dat was controleerbaar, want dat kon je gaan zien. Dat maakte het eerste deel wel waarschijnlijker.

De volgende stap was dat hij thuiskomend vertelde: ‘Die man is weer op de begraafplaats geweest en is naar die duif wezen kijken, hij vond het prachtig, en zei nog eens dat hij vrede had gesloten met zijn moeder en dit en dat’.

En toen kwam de climax: ‘Ik vond een duiveeitje in een nest, ik dacht: ik zal die man eens bij de benen nemen en ik heb dat duiveneitje op de steen onder dat duifje gelegd. Komt die man op het graf en ziet daar dat eitje liggen. “Pau! Moet je nou toch eens zien, hier heeft een duif zijn ei gelegd! Zie je nou wel dat het allemaal waar is van mijn moeder en mij”.’ Of hij dat eitje daar echt gelegd heeft is maar de vraag. Hij zei altijd dat hij bij kampioenschappen liegen de eerste zou worden.

Mijn moeder vond dat vertellen van hem niet boeiend. Ik merkte nooit dat ze er belangstelling voor had. Zij hadden een goede relatie, maar dat gepraat van mijn vader raakte volgens haar niet de kern. Ze was heel zwijgzaam. Ik had goed contact met haar, maar niet door met haar te praten.

De onderwerpen van je vader kwamen voort uit het dagelijks leven. Waren er meer mensen die je het vertellen hebben bijgebracht?

Niet zoals mijn vader. Die verwijzingen naar de bijbel die mijn vader gebruikte zijn dikwijls voor de ingewijde. Die moest ik toch ook wel opzoeken. De letterlijke verwijzingen had ik fotografisch in mijn hoofd. Ik heb heel veel gehad aan de vertelcultuur van het bijbelverhaal. Meester Mollema, in de derde, vierde en vijfde klas kon ook prachtig vertellen. Dat is dan echt vertellen, orale literatuur. Stond van 9 tot 10 uur op het rooster, elke dag, zes dagen in de week.

Was Mollema vrij in zijn interpretatie van de bijbel?

Nee, hij maakte er niets bij, maar hij paste wel de personages aan aan het bevattingsvermogen van de kinderen. En hij deed het altijd uit zijn hoofd. Ik herinner mij zijn versie van ‘De jongeling van Naïm’. Jezus komt langs en wekt die jongen op. Net als het dochtertje van Jaïrus. Ik herinnerde mij die navertelling vooral omdat hij er een Diender bij betrok, een Doodgraver en een Deurwaarder, allemaal figuren met eenzelfde voorletter. Hij haalde er heel vaak moderne beroepen bij om de zaak levendig te maken.

Op de zondagschool deden vrouwen de bijbelvertellingen, maar die deden dat schools, uit de kinderbijbel. Ik heb trouwens nog nooit een vrouw gehoord die echt kan vertellen.

De parabels hebben mij altijd aangesproken, vooral die van de talenten. Vijf, twee, een. Als je er vijf had moest je keihard werken om er vijf bij te verdienen enzovoorts. En dan vond ik het grootste probleem dat je eerst bij jezelf moest vaststellen hoeveel talenten je had. Ik had het gevoel dat ik heel begaafd was, dus dat

werd hard werken! Bovendien was ik heel vroom.

Er zit achter elk vertellen een doelstelling. Sprookjes kunnen kinderen bewust maken van het goede en het boze. Hetzelfde gebeurt door het luisteren naar bijbelverhalen. Wat wil jij eigenlijk vertellen? Misschien ben ik wel moralist. Ik wil de mensen een beetje verdraagzaamheid en vriendelijkheid en hartelijkheid voor elkaar bijbrengen, omzichtigheid in de omgang. Als ik in *De jacobsladder* kritiek lever op de gereformeerde gemeenschappen, doe ik dat tegelijk met groot respekt en waardering voor zo'n soort man als de hoofdfiguur, die bereid is voor zijn ideaal zijn gezin ten gronde te richten.

De anderen

Fantasie is vruchtbaar als ze nutteloos is, schreef Nabokov. Je haalt hem met instemming aan. En dat mag ook wel, want je was hem de titel van je boek schuldig. Science fiction is toch ook nutteloos? Is dat een vruchtbaar genre?

Nee, zo algemeen geldend is de uitspraak niet. Ik benut haar vooral voor de korte baan, dus niet in de zin van: Al wat gefantaseerd is aan sprookjes of SF of dat soort literatuur vind ik vruchtbaar. Ik vind dat juist niet. Je moet zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid blijven en daarin een element van fantasie aanwenden. Ik zou zelf nooit zomaar iets willen fantaseren dat nergens verband mee houdt.

Bij alle uitvallen in je essaybundel verbaast je uithaal naar Brouwers me meer dan je andere uitvallen. Dat begint al meteen in het eerste stuk, op blz. 10 en 11, waar je hem bij de categorie van de vormfetisjisten (Hermans, Van Deel, Anbeek) schuift. En dat gebeurt zelfs onder de gordel op bladzijde 60 waar je ironiserend de waarschijnlijk even ironisch bedoelde raad van Dickens overneemt dat, wil een schrijver slagen, hij moet zorgen zich te omringen met 'a corps of devoted parasites in the Press.'

We spreken elkaar heel weinig meer. Hij gebruikt alles voor zijn schrijven, zoals ook jij wel hebt mogen ervaren, en daarop slaat zeker wel die bladzijde waarop ik het heb over de vrienden onder critici die een schrijver zich kiest. Brouwers verraadt om te slagen als schrijver desnoods zijn beste vrienden.

Op Vestdijk was je blijkens De som van misverstanden *zeer gesteld. Je las je vrouw al diens werken voor. Waarom sla je hem in* Een dasspeld uit Toela *zelfs lager aan dan* Effi Briest *van Fontane?*

De liefde voor hem is bij mij gaandeweg en ongemerkt verdwenen. Ik heb al heel lang geen Vestdijk meer gelezen. Laatst pakte ik nog eens, om te proberen, *Bevrijdingsfeest*, ja en zoals het leven is, althans zoals het zich thans aan mij voordoet, zo vind ik het niet meer in de romans van Vestdijk. Het is me te ingewikkeld en cerebraal geworden.

Of kan het zijn dat zijn manier van werken vanuit een sterk esthetisch bewustzijn niet past in de visie die je in Een dasspeld *uitdraagt?*

Het zou kunnen, maar ik weet het niet.

Andere onduidelijkheid in je essays: je noemt een groot aantal buitenlandse auteurs als 'grootmees-

ters van het detail'. Wat bedoel je met relevant detail?

In Mark Twains *Life on the Mississippi* wordt in de eerste honderd pagina's vrij precies verteld hoe de hoofdfiguur loods wordt op de Mississippi. Als hij dat verteld heeft gaat hij allerlei zijpaden bewandelen, zoals hoe lang de rivier is en hoeveel boten erop varen. Dat zijn irrelevante details. In *Moby Dick* komen paginalange beschouwingen voor over het wit, die de gang van het verhaal bepaald niet bevorderen. De lange verhandeling over allerlei soorten walvissen vind ik ook betrekkelijk irrelevant. Als je heel precies krijgt beschreven hoe al die baleinen lopen, kun je je afvragen: Is dat nodig?

In *The Accidental Tourist* van Marilyn Tyler komt een hondje voor dat geen enkele functie heeft, dat op een gegeven moment verdwijnt. Dan denk je: of het hondje had in het eerste gedeelte afwezig moeten zijn of het had in het tweede gedeelte een rol moeten spelen, maar je kunt niet zomaar een hondje laten verdwijnen. Koos van Zomeren geeft in *Otto's oorlog* irrelevante details in zijn ornithologische kanttekeningen. Veel te veel informatie over vogels die er niet toe doet.

Waarom noem je zulke auteurs dan 'grootmeesters van het irrelevante detail', terwijl zij, gesteld dat je gelijk zou hebben met je waarneming, m.i. gewoon de structuur van hun roman niet hebben bewaakt?

Ja, dat kan wel zijn, maar ik vind die boeken uiteindelijk toch heel geslaagd, ondanks deze 'tekorten'.

Ik hou niet op. In 'De gespletenheid van Nederland' laat je eerst geen spaan heel van ons muziekleven om vervolgens het proza aan te pakken. Multatuli, onze nummer 1, kan niet staan in de schaduw van Shakespeare, Dante of Goethe en doet zelfs onder voor Fontane. Krol noem je omhooggeschreven, Bernlef verwijt je maakwerk en gebrek aan vitaliteit en waardevolle Nederlandse schrijvers noem je niet. Als je zo'n duidelijke voorkeur hebt voor de buitenlandse literatuur, waarom zouden we dan eigenlijk Nederlandse literatuurles geven?

Internationaal literatuuronderwijs zou een alternatief zijn. Dat zou de leraar Nederlands best kunnen doen, want die zal toch wel eens wat buitenlands lezen naast de Nederlandse literatuur. Of in overleg met de andere talendocenten.

Maar we hebben zeker wel auteurs die in zo'n literatuurles niet zouden mogen ontbreken. Mulisch, Hermans, Minco, Wolkers, Bordewijk, Reve, Den Doolaard, Elsschot, Van Eeden (*Van de koele meren des doods*, prachtig boek). *Hersenschimmen* van Bernlef is natuurlijk mooi, maar het ging mij in mijn boutade vooral om dat bekroonde *Publiek geheim*, een dor en fantasieloos boek.

Bij Mulisch hindert mij wel het afgeronde wereldbeeld. Hij weet zo goed hoe de wereld in elkaar zit en dat komt in de romans sterk tot uiting. Het is niet echt. Ook niet in *De aanslag*, dat boek is mij te voorspelbaar. Ik vond het wel mooi om te lezen, maar het is me toch te gestructureerd.

Met Hermans heb ik minder moeite. Dat blijf ik toch een groot schrijver vinden. *Au pair* haalt het natuurlijk niet bij *Nooit meer slapen* en *De donkere kamer*, dat zijn schitterende werken.

Het bittere kruid: ja, zo efficiënt, zo mooi. *Wierook en tranen:* Heel lang geleden gelezen. Dat heeft geen enkele indruk op mij gemaakt. *Kort Amerikaans* vind ik een buitengewoon goed boek, prachtig. Wolkers heeft zichzelf wat over het paard getild,

maar hij is een fantastische verteller. *De moeder van David S.* en *Het verrotte leven van Floortje Bloem*? Die boeken hebben geen enkele literaire kwaliteit. Die hebben daarnaast ook niets anders behalve een Boodschap. Plat realisme eigenlijk. En die Boodschap kun je ook in één zinnetje formuleren. Yvonne wil de wereld verbeteren. Dat Van Kooten hoog scoort is leuk voor hem, maar een schrijver is hij niet. *Koot graaft zich autobio* is het enige werk waarin ik een aanzet tot schrijverschap zie, maar wat hij vastlegt lijkt mij toch te vluchtig voor wat ik literatuur noem. Het is meer het vakantiewerk van een cabaretier.

Vanwege een tere huid? Het werk van een duidelijk ondergewaardeerde schrijver. Koolhaas is schandelijk veronachtzaamd. In dat verschrikkelijke boek van Anbeek wordt hij niet eens genoemd! Nou mis ik daar wel meer schrijvers van belang in, zoals Carmiggelt, maar dit is wel buitengewoon treurig. Even erg als het niet noemen van Alberts. Daarmee heeft Anbeek zich als geschiedschrijver van de Ne-

derlandse letterkunde gedwiskwalificeerd, hoe goedmoedig Fens zijn collega ook sauveert.

Misschien troost het je als ik vertel dat Vanwege een tere huid, *toch al uit 1973, blijkbaar in het literatuuronderwijs een positie heeft verworven, want tussen 1986 en 1990 is het boek gestegen van plaats 100 naar plaats 38.*

Mis je andere schrijvers op de Diepzee-lijsten?

Ja, Hotz in zekere zin, maar anderzijds is hij geen auteur voor jonge mensen. Ik begrijp heel goed dat zijn werk maar weinig leerlingen aan zal spreken. Dat is ouwemannenliteratuur en dat bedoel ik niet negatief. Dat Krol er niet op staat verbaast me niets en verheugt me wel. Brakman is helemaal in de cerebraliteit weggezakt. Ik vind dat gestileerd maakwerk.

Een bezwaar tegen Marten Toonder is: als je er een hebt gelezen, heb je ze allemaal gelezen. Er komt een gek mannetje tevoorschijn, daar wordt een verhaal aan opgehangen waarin Bommel een stomme streek uithaalt en Tom Poes een oplossing bedenkt, en aan het eind verdwijnt dat mannetje weer. Schablone-literatuur. Natuurlijk herhaalt elke schrijver met een thema zich, maar je mag minstens verwachten dat elk nieuw boek een nieuw detail geeft, een uitbreiding van de thematiek, enzovoorts. Bij Toonder is dat niet zo. Precies wat veel Science Fiction heeft.

Het eigen werk

Jouw eigen werk op de lijst. In de Diepzee-enquête van vijf jaar geleden scoorde je heel hoog in aantallen gelezen exemplaren en waardering. Op de waarderingslijst van de eerste 100 titels kwamen zes boeken van je voor: De kroongetuige (7), Ik had een wapenbroeder (8), De droomkoningin (15), Stenen voor een ransuil (30), De aansprekers (46) *en, het minst gewaardeerd*, Een vlucht regenwulpen (65). *En ook deze keer was het weer raak. Geef eens aan waarom je denkt dat je boeken het bij leerlingen zo goed doen.*

De kroongetuige scoort het hoogste omdat het van al mijn boeken het spannendste boek is. Het heeft de structuur van een detectiveroman. Je wilt dat nog het meest doorlezen om te weten hoe het afloopt, en dat is voor heel veel lezers het belangrijkste motief om te lezen. Voor *Ik had een wapenbroeder* geldt hetzelfde. Ook daarin is sprake van een moord die langzaam naar zijn oplossing gaat. Bij *De droomkoningin* vind ik het moeilijker te zeggen, ik ben daar nogal verbaasd over. Misschien is het vanwege het opstandige element dat in dat boek zit. In Metten Anker kunnen middelbare scholieren zich waarschijnlijk herkennen. En bovendien is het nogal romantisch door de ontmoeting van Metten met Angela.

Maarten 't Hart (foto: Hans Vermeulen)

Dat *Stenen voor een ransuil* in de enquête uit 1986 hoger scoorde in waardering dan de beide andere boeken, verbaast me niet zo. Het speelt het meest in de fase waarin de leerlingen zelf zitten. Het isolement dat Maarten in *Een vlucht*

regenwulpen zoekt, dat lijkt me niet iets waar veel leerlingen zich in zullen kunnen vinden.

Toch is Een vlucht regenwulpen *volgens de recente Diepzee-enquête opvallend gestegen in de waardering namelijk van 65 naar 22, ofschoon de roman gedaald is van 12 naar 18 op de frequentielijst. In deze lijst van februari 1990 scoort* De kroongetuige *opnieuw het hoogst: qua frequentie gestegen van 11 naar 4 en op de waarderingslijst gelijk gebleven: van 7 naar 8. De andere boeken hebben het moeten afleggen tegen de nieuwkomers* Hersenschimmen *en* Havinck *en van in de waardering gekomen oudere boeken als* Vanwege een tere huid, Het gouden ei *en* Robinson.

Welke rol zie jij overigens voor docenten weggelegd in de overdracht van zulke boeken?

Mijn indruk is dat docenten daar helemaal niet zo'n invloed op hebben en dat leerlingen mijn boeken kiezen buiten hen om. Docenten hebben vaak een eigen voorkeur en dan zie je toch hoe leerlingen een heel andere richting uitgaan. Methodisch moet het aardig zijn om leerlingen te laten schrijven op de manier van literaire voorbeelden, zoals men dat in Frankrijk wel doet.

Dickens werd voor zijn *Pickwick Papers* geïnspireerd door een tamelijk vulgair werk van Surtees, een soort stripverhaal. Leerlingen zijn daarmee wel vertrouwd. Als ze beseffen dat je met zo'n stripverhaal voor ogen een mooi boek als dat van Dickens kunt maken, zou dat voor hen een *Aha-Erlebnis* kunnen zijn. De tekeningen waren in de opzet belangrijker dan het verhaal erbij. Dickens ging uit van de tekeningen.

Gesteld dat literatuuronderwijs moet blijven, wat moeten we leerlingen dan leren?

Enthousiast maken voor boeken. Voor dichters ook.

Tja, dat wil elke leraar wel, lijkt me. En Nederlandse schrijvers kennen geloof ik alleen maar Rob Nieuwenhuys als zo'n leraar. Ik ken er minstens tien. Maar die hadden geen jongens Stigter en Marsman in de klas die zich later Schippers en Bernlef mochten gaan noemen en de roem van hun docent verkondigden. Maar hoe moeten ze dat doen volgens jou?

Leerlingen hoeven daar voor mij niet meer van te leren dan dat ze, als ze van school komen, blijven lezen. Ze moeten er belangstelling voor krijgen, plezier in krijgen. Er is wat te zeggen voor individuele ontplooiing. Aan *Karakter* van Bordewijk heb ik zelf ervaren wat het betekent om door een boek gegrepen te worden. Dat heeft mijn leven veranderd, een beeld gegeven van hoe ik iets zou kunnen bereiken. Geen enkel ander boek heeft dat zo gedaan.

Cultuuroverdracht hoef je daar niet los van te zien, want je kunt rond *Karakter* heel veel vertellen dat met de cultuur te maken heeft. Oudere teksten als *Karel ende Elegast* en *Vanden Vos Reynaerde* hebben mij niks te zeggen. Ik zou met de oudere literatuur beginnen bij Jacob Haafner die rond 1800 naar Nederlands-Indië ging en daarover een prachtig boek heeft geschreven. Binnenkort worden zijn boeken weer uitgegeven. En vandaar af door de negentiende en de twintigste eeuw en daarbij leerlingen vooral vrij laten in hun keuze van boeken.

Ik vind wel dat je de literatuurgeschiedenis moet behandelen, zodat leerlingen stromingen van elkaar kunnen onderscheiden.

Esthetische vorming vind ik niet wezenlijk. Ook bij een prachtige dichter zou ik meer op de inhoud afgaan. Waarom grijpt je dit stukje zo aan, wat zit daarachter? Ik zou altijd eerst naar de inhoud gaan.

Ik zou minstens in de tweede klas beginnen met literatuuronderwijs

Als literatuurdocent zou ik het liefste voorlezen. Laat mensen maar hun eigen interpretatie geven. Daar zijn de gedichten voor geschreven. Ook de prozaschrijver heeft niets meer te zeggen over zijn teksten.

Volks en elitair

Ik vind het vreemd dat je in 'De gespletenheid van Nederland' fulmineert tegen de opsplitsing in een elitaire en een volkscultuur en tegelijkertijd, enige bladzijden verder van het type André Hazes en André van Duin niets overlaat, zonder duidelijk te hebben gemaakt wat je nu eigenlijk met volkscultuur bedoelde. Is dat hetzelfde als massacultuur?

Van André van Duin kun je als schrijver nog wel wat leren. Opbouw en timing bijvoorbeeld. Het is eigenlijk niet verstandig om er alleen

maar op neer te kijken. Hazes, dat vind ik echt vulgair. Maar met volkscultuur bedoel ik toch wat anders. De volksverhalen, de legenden en sagen, de dorpsverhalen.

Waarom noem je, toch heel iets anders, Olifant achter blok *van Robert Anker en werk van Kousbroek dédaigneus?*

Er zit in het werk van al deze mensen een element van: wij zijn maar een klein groepje hardwerkende, treurige intellectuelen die een bepaald soort cultuur en waarden moeten verdedigen, want anders gaan ze teloor. Hun treurigheid heeft tegelijk iets hoogmoedigs: wij staan voor het beste wat er is.

(Intermezzo)

Robert Anker in *Olifant achter blok* neemt een duidelijk en helder standpunt in over kunst. Ik lees daar: ‘De kunstenaar communiceert niet langer met “inhouden” maar met “vormen”. Dit is tot op de dag van vandaag een onloochenbaar kenmerk van moderne kunst’ (p. 7).

't Harts probleem lijkt mij van persoonlijke aard te zijn. Ankers kritiek raakt het wezen van zijn schrijverschap. Essay na essay wordt hij gebruikt als Kop van Jut. In het essay dat naar de titel verwijst splitst Anker hem zelfs, op grond van het motto in *De aansprekers*, een vals begrip van poëzie in de maag (p. 32). In ‘Krol en orde’ wordt hem voor de zoveelste maal Krol ten voorbeeld gesteld. In ‘Kunst als troost’ krijgt hij te horen dat *Een vlucht regenwulpen* slechts surrogaattroost biedt (p. 47, 53). In ‘Een holle maag’ voert Anker hem ten tonele als de oppervlakkige Scarlatti-kenner, in het bezit van ‘de onmiskenbare praatstijl die 't Hart zelden overwint’ én van een argumentatietechniek die steunt op de verkeerde criteria. ‘De literator 't Hart heeft er altijd blijk van gegeven vooral gericht te zijn op de inhoud van een kunstwerk en minder op de vorm. Sterk overdreven voorgesteld: hij is een schrijver die, zeg, een gevoel van eenzaamheid of verliefdheid wil oproepen en dan geneigd is te schrijven dat hij zo eenzaam, c.q. verliefd is’ (p. 81). Zo luistert hij naar muziek. Zo leest hij ook.

In ‘Pollock versus broertje’ verdedigt Anker inderdaad de ‘cultuur van een elite tegen de aanspraken van allerlei subculturen om serieus genomen te worden’ (p. 130). Hij erkent daar aan de ene kant het dubbelhartige in de houding van de ‘elite’, waartoe hij niet ten onrechte zichzelf rekent, die als het zo uitkomt dweept met volkskunst buiten de eigen regio. In dat licht is de volgende zin alleszins afwijzend: ‘Er zijn momenten dat ik liever een boek van Maarten 't Hart lees dan van Gerrit Krol, terwijl ik Krol oneindig veel belangrijker en interessanter vind. Daarom ben ik zo geschikt voor het onderwijs. 't Hart krijg ik er wel in, maar ze moeten naar Krol toe’ (p. 131). Nog een essay waarin Maarten klop krijgt: ‘Mandarijnen bestaan niet’. Daarin wordt hij neergezet als een lezer die van bewondering voor de woorden die hij las ging schrijven, maar die nooit een echte schrijver werd (p. 146).

Al die plaagstootjes richting 't Hart culmineren in een essay, waarin zijn uitspraak dat de Revisorkliek uit kroonluchters bestaat die niet kunnen branden, tegen het licht wordt gehouden en afgewezen (p. 177-196). ‘Grote kunst is nooit lekker,’ schrijft Anker. ‘Grote kunst is een idee dat groeit in je herinnering en in de herhaling. Daarom verveelt grote kunst nooit.’ En wat 't Hart maakt is ‘de complexiteit van de wereld terugbrengen tot die van een jongensboek’ (p. 178). Dus allerminst grote kunst.

Hem worden schrijvers ten voorbeeld gesteld die bruggen bouwen in het niets: Minco, Oberski, Durlacher (‘zwijgen het langst en schrijven vervolgens een zuinig boek’), Couperus (‘ziet de lege wereld recht in het gezicht’), Brakman (‘Wat moet die man bang zijn dat de wereld uit elkaar dondert als hij de steunberen van de taal er niet tegenaan zet’), Elsschot (‘de grimlach van de cynicus’), Reve (‘tempert de walging over zijn eigen leven in archaïserend burgerproza’), Bordewijk (‘Hij bouwde zich een huis van stijl. Als een croupier van de leegte heeft hij restanten taal bij elkaar gegrist) en, natuurlijk, weer Krol, die de wanorde ordent. Maar niet minder Anker zelf. Voor hem is na deze excercitie door de moderne Nederlandse prozaliteratuur essentieel de vaststelling dat het schrijven zelf de belangrijkste reden van het schrijven is en dat de thematiek zich vanuit het onderbewuste manifesteert.

Vanzelfsprekend is er in een dergelijk huis van de literatuur geen kamer voor Maarten 't Hart. Geen kamer méér, want tien jaar eerder raakte

Anker wel degelijk ‘ontroerd’ door het werk van zowel 't Hart als Koolhaas, naar aanleiding van wiens romans hij deze bekentenis doet. Nu ervaart hij 't Hart als ‘eentalig’ (verwijt van Offermans) en noemt hij hem de juffrouw Laps van de Nederlandse letteren, een kwakerd, die, ook in *Een dasspeld uit Toela*, Multatuli de mantel uitveegt om zijn gedrag, honderd jaar na dato. En zelfs de ambivalente steun van Kousbroek (‘grote-jongens-met-blote-knieën-Hollands’), die in 't Harts proza meesterwerken achter een slechte stijl vermoedt, wordt hem niet gegund. Anker kan 't Hart niet anders meer zien dan als een auteur die is blijven steken in heimwee naar een beweend verband dat nooit heeft bestaan, naar een dorpse samenleving. En dus: ‘Wie zo'n wereld beschrijft, doet geen serieuze poging het complexe leven in een metropool te doorgronden of te annexeren, of zelfs maar het leven op het woonerf waarin de rest van Nederland bezig is te veranderen.’ (p. 196).)

Ik vind jouw laatste boek een uiting van iemand die behoorlijk in een crisis zit, in het bijzonder aangaande de vraag: Waar hoor ik nu eigenlijk bij? Ik heb de indruk dat je je door een bepaald gedeelte van de culturele gemeenschap - whatever that is - uitgestoten voelt, dat je onder meer daarom aansluiting zoekt bij die auteurs die wij kennen als volksschrijvers: Antoon Coolen, Herman de Man, A. den Doolaard.

Ik denk dat je gelijk hebt met beide opmerkingen. Vooral Herman de Man is een uitstekende verteller. Met oog voor het detail. Ja, wat in Nederland aanwezig is als ‘hoogwaardige’ critici kijkt op mij neer.

Vandaar dat je ook maar je huis in Amsterdam hebt verkocht?

(lacht) Ja! Als je erover nadenkt, ja, al die mensen wonen in Amsterdam, onverschillig of ze in Tilburg, Leiden of Utrecht werken.

Zie ik het juist, wanneer ik concludeer dat alle essays in Een dasspeld uit Toela *die een polemisch karakter hebben - zeg maar voornamelijk je Albert Verwey-lezingen - met deze crisis te maken hebben?*

Ik denk het wel.

In de open haard van de Teyldershof knettert het sparrehout. Men zou er zich aan over willen geven. ‘Ik hoop dat je een beetje warm bent geworden,’ zegt hij, ‘ik hou wel van de kou.’ Het weer is er niet beter op geworden.

Hondje loopt een klein stukje met ons mee naar de auto die staat te schudden in de wind, aarzelt even, schattend, wendt de kop en haast zich, zijn baasje achterna, naar binnen.

Márgitka van Woerkom
‘Het is in de eerste plaats een persoonlijk avontuur’
De leesautobiografie als spiegel van de leescarrière

‘Toen ik klein was, las ik wat ik leuk vond. Ik wou dat ik dat nog steeds deed. Nu lees ik vooral boeken die ik gelezen moet hebben en vervolgens probeer ik ze leuk te vinden.’

Aan het woord is een 18-jarige vwo-leerlinge in haar zogenaamde leesautobiografie. Is een dergelijke uitspraak, die bepleiters van een zorgvuldige cultuuroverdracht (zie Bekkering elders in dit nummer) een hartstuip moet bezorgen, representatief voor de houding van de gemiddelde scholier? Staan plicht en dwang een natuurlijke verhouding tot de literatuur in de weg? Of zijn er ook leerlingen die het juist van zulk een situatie moeten hebben en die daar dankbaar voor zijn?

In 1982 is aan de Katholieke Universiteit in Nijmegen door Wam de Moor een begin gemaakt met het schrijven van zo'n individueel opgezet leesverslag waarin studenten Literatuurdidactiek vertellen hoe het met hun lezen van jongsafaan is gegaan, bij wijze van spreken vanaf vaders of moeders schoot. Als voorbeeld gold de leesautobiografie die Maarten 't Hart opnam in zijn essaybundel *De som van misverstanden*. In de loop der jaren werden zo een kleine honderdvijftig van dergelijke leesautobiografieën verzameld.

Zo kreeg ik ze, in 1989, in handen, met de uitnodiging daar eens naar te kijken. Was bijvoorbeeld zo'n citaat als waarmee ik hier opende, schering en inslag? Lieten de autobiografieën fasen zien in het leesleven van deze studenten? Welke titels keerden telkens weer terug, spontaan herinnerd of diep opgegraven uit een ver verleden, direct of na veel reflectie genoteerd? En meer van dergelijke vragen.

Bij een eerste bestudering van deze leesautobiografieën bleek dat de herinneringen rondom het lezen van boeken enigszins vertekend kunnen zijn, omdat de leesbelevingen pas achteraf door volwassenen zijn verwoord. Op grond van deze overweging besloten De Moor en ik een groot aantal eindexamenkandidaten havo/vwo die volop met lectuur en literatuur geconfronteerd worden, eveneens een leesautobiografie te laten schrijven. Dat werden er 420, zodat we in totaal over zo'n 570 scripts konden beschikken.

Tevens leek het interessant na te gaan of deze vorm van reflecteren op leesgedrag een bruikbare methode zou kunnen zijn in het voortgezet onderwijs, wanneer een docent in de bovenbouw een start wil maken met literatuurlessen en de gegevens uit zo'n leesautobiografie kan gebruiken bij de opzet ervan. Toen een leraar met zijn klassen meeging naar boven, was een dergelijke taxatie van de beginsituatie misschien niet nodig, maar sinds het ontstaan van de grote scholengemeenschappen met hun clusters, telkens anders van samenstelling, maken leraren en leerlingen elk jaar opnieuw kennis. En dus.

Leesgewoonten en leesdagboek

De studie naar leesgewoonten in Nederland komt - zij het op beperkte schaal - moeizaam op gang. Dit onderzoek richt zich op bepaalde aspecten van het lezen, bijvoorbeeld: Welke invloed gaat er uit van de tekst op de lezer? Welke criteria

hanteert een kind bij het beoordelen van zijn/haar boeken? Waarom slaat het ene verhaal wel aan en het andere juist niet? Wanneer identificeert een lezer zich met de hoofdpersoon? Waaruit bestaan leesdrempels?, enz. Onder anderen is door Saskia Tellegen en Marleen Wijma het nodige gedaan op dit gebied: de eerste ging na welke leesmotieven jeugdige lezers hanteren, de tweede richtte zich speciaal op de redenen die kinderjury's hadden om Griffelboeken uit te kiezen. Maar het verzamelen en interpreteren van deze reacties blijkt steeds een moeilijke zaak te zijn, zodat op het gebied van de leesontwikkeling eigenlijk

nog maar weinig met zekerheid vast is komen te staan. En dat weinige is gebaseerd op de tot nu toe bestaande lezerstheorieën en incidentele, kwantitatieve onderzoeken waarvan de resultaten dikwijls erg globaal en weinig op elkaar afgestemd zijn.

Op grond van deze ervaring kwam in 1983 een groep Duitse jeugdboekonderzoekers tot de conclusie dat het bijhouden van een leesdagboek door een lezer over een lange periode een uitstekende en misschien wel de enige manier is om een goed inzicht te krijgen in de ontwikkeling van leeshouding en leesgedrag en van bijvoorbeeld de invloed die het onderwijs daarop heeft (gehad). Mijn hypothese is dat met de gegevens uit een leesautobiografie een eerste bijdrage kan worden geleverd aan zo'n longitudinaal onderzoek naar de accenten die een lezer van levensperiode tot levensperiode legt. Zoals de dichter Zuiderent in dit nummer vaststelt dat hijzelf niet meer de dichter is die hij twintig jaar geleden was.

Wanneer je mensen vraagt een leesautobiografie te schrijven, vergt dat van hen een grote betrokkenheid en de resultaten zullen door het karakter van de methode erg persoonsgebonden zijn. Dat is ook de bedoeling, maar het betekent wel een drempel die geslecht moet worden. Je hebt bij de studie naar de verwerking van teksten op langere termijn te maken met lezers in verschillende ontwikkelingsstadia, beïnvloed door hun sociale omgeving en culturele omstandigheden. Je krijgt inzicht in wat lezers zich herinneren van hun leesverleden, niet in wat daar objectief waarneembaar in plaats vond. Wel is die herinnering direct en geformuleerd in termen van de lezer zelf, zodat zowel de inhoud als de schrijfstijl in alle leesautobiografieën de relatie tussen de schrijver en de literatuur laten zien.

Onderscheid tussen de respondenten levert een aantal aanwijzingen op voor het rendement van het lees- en literatuuronderwijs en de oordeelsvorming omtrent dat rendement: welke rol heeft dit onderwijs (gespeeld) in de beleving van de leescarrière in vergelijking met andere bemiddelaars als ouders of openbare bibliotheek? Aan de hand van exacte informatie uit de leesautobiografieën - in de vorm van citaten - zal ik hier enige verbanden en/of trends formuleren omtrent datgene wat er in feite wordt gelezen en hoe dat gelezene door de respondenten wordt beleefd en verwerkt. Tevens zal ik bekijken in hoeverre de leesfrequentie samenhangt met de leeftijd van de lezer en welke leesmotieven domineren.

Leesvoldoening

'Niemand begint in zijn leven zomaar te lezen. Dat heeft hij geleerd. Er is een vader of moeder die mij, ik weet niet hoe lang geleden, met fictie in aanraking heeft gebracht, een prentenboek, versjes, sprookjes, *Jip en Janneke*, en ik zat daarbij op haar schoot of zijn knie. Dat is het eerste moment van een triadische relatie: verhaal, kind, ouder', aldus De Moor in een artikel uit 1984. Het voorlezen wordt in de leesautobiografieën door bijna alle respondenten (89%) als het begin van leesvreugde genoemd. Een goed voorgelezen verhaal beroert het kind affectief en de warme geborgenheid van het samen turen naar (uitklapbare) sprookjesfiguren met een ouder of vertrouwde volwassene bevredigt de behoefte aan aandacht (en veiligheid). Niets mag daarom door de voorlezer worden overgeslagen en de voorkeur voor bekende verhaalstof, door deze alsmaar weer te laten voorlezen, spreekt boekdelen; er wordt

‘meegelezen’: ‘En hoewel ik nog niet kan lezen, weet ik elk woord van het verhaal en ik verbeter mijn vader dan ook regelmatig. Je zou soms zelfs kunnen spreken van een “echte” vorm van lezen: Ieder boekje ken ik op driejarige leeftijd uit mijn hoofd. Ik kan natuurlijk nog niet lezen, maar ik vind het reuze interessant met een boek voor mijn neus te zitten, zo acterend of ik al een echte boekenwurm ben.’ Er ontstaat een eerste leesbereidheid, een echte leeshonger en nieuwsgierigheid naar het raadsel dat boek heet. De weg is geëffend voor het aanvankelijk leesonderwijs: ‘Het begint in het laatste jaar van de toen nog bestaande kleuterschool. Aan het eind van dat jaar maak ik in een paar middagen kennis met mijn onderwijzer van het komende jaar. In het lokaal waar de kennismaking plaatsvindt, hangt dat bekende rijtje woordjes boven het bord: boom, roos, vuur, enz. Heel trots kom ik die middag thuis met een stuk papier waar ik het woord ‘vuur’ op heb geschreven, of eigenlijk heb nagetekend.

Acht weken moet ik wachten voordat ik er achter ben wat ik eigenlijk heb geschreven. Het is een lange zomervakantie...'

Aan de hand van de beschrijvingen in de leesautobiografieën van de middelbare scholieren kun je vaststellen welke vijf voorlees- en prentenboeken het meest gewaardeerd zijn en welke deze respondenten zich het beste kunnen herinneren, gelet op de leeftijd waarvoor ze bestemd zijn: sprookjes (als verzamelnaam; 30%), *Jip en Janneke* (17%), *Nijntje* (14%), *Pinkeltje* (10%) en *Pluk van de Petteflat* (9%).

In de herinnering over de zgn. 'toppers' van zo'n 60% van de volwassen respondenten lopen de periode vóór het aanvankelijk lezen en de fase van de basisschool in elkaar over zodat ik op onvoldoende wijze een precieze scheiding in deze twee perioden kan aangeven.

Samengevat kun je zeggen dat de respondenten in deze eerste leesfase te maken hebben gehad met leesvoldoeningsfactoren; van enige leesbelemmering is geen sprake geweest.

Het begin van echt lezen

De relatie: verhaal, kind, ouder, de triadische relatie, waarover De Moor spreekt, wordt meteen 'een diadische relatie tussen mij en het verhaal, toen ik zelf dat prentenbroekje ging lezen of een ander dat er op leek'. Ongetwijfeld is het eerste eigen leesboek dat je als kind in bezit krijgt een mijlpaal in je leven; stukgelezen 'siert' het soms menige boekenplank.

Voor praktisch alle 'aanvankelijke' lezertjes (97%) geldt dat er gelezen is 'als een stofzuiger', ongelimiteerd: 'Dan komt de tijd dat ik overal boeken vandaan haal. Ik wil zoveel mogelijk boeken op mijn plank zien staan. Ik ga overal op zoek, zelfs de beschrijving van de video moet op mijn boekenplankje staan. Als het maar op een boek lijkt.' Of: 'Op het moment dat ik eenmaal zelf kan lezen, ben ik niet meer uit de boeken weg te slaan. *Jip en Janneke* en *Pluk van de Petteflat* hebben moeite de letters op de bladzijden vast te houden, want anders lees ik ze eraf!'

Een echte leeshonger naar warmte, geborgenheid en overzichtelijkheid speelt bij 23% van de respondenten een primaire rol bij hun keuze van lectuur; er wordt leesstof gekozen vanuit de verwachting aan het lezen zelf emotionele voldoening te ontlenen.

'Het biedt je als lezer eveneens de mogelijkheid een eigen wereld te creëren, een privécocon waaruit men mij slechts met de grootste moeite los kan maken voor futiele bezigheden als tafeldekken en boodschappen doen. Eerst nu besef ik dat het mij niet zozeer te doen is om de inhoud van de boeken als wel om de gelegenheid die ze mij bieden om de werkelijkheid van het alledaagse leven te ontvluchten. Een eigen, vertrouwd plekje blijkt overigens erg belangrijk te zijn om aan die behoefte letterlijk en figuurlijk in het verhaal te duiken, te kunnen voldoen: Als ik destijds had moeten uitleggen waarom ik toch steeds weer in de boeken gedoken zat, want ik zat altijd met mijn benen opgetrokken, helemaal opgevouwen in de veilige warmte van een stoel, met mijn neus in het verhaal, dan had ik het antwoord schuldig moeten blijven.'

Deze onbedwingbare lust tot het verslinden van boeken gaat bij 91% van de lezers zelfs zo ver dat er stiekem moet worden gelezen. Eén citaat uit vele: 'In die tijd begint ook het stiekem lezen. 's Avonds in bed met een mooi boek. Je helemaal erin verdiepen

en dan... voetstappen. Snel het licht uit, boek onder het bed en net doen of je slaapt. Vooral als ik met één van de boeken van *De Vijf* bezig ben, dat zijn spannende boeken, en net als de ontknoping komt, staat mijn moeder in mijn kamer.' De werkelijke leeswoede begint bij minder dan de helft van de respondenten (43%) pas goed als ze lid zijn geworden van de openbare bibliotheek. De uitbreiding in boekenkeuze betekent een enorme verhoging van de leesfrequentie. Toch wordt door de meeste van deze groep lezers (83%) het aanbod op de jeugdbibliotheek als te beperkt ervaren. Het verbod om vroegtijdig over te stappen naar de afdeling voor volwassenen zien ze als een vorm van censuur. Maar is die beperkte keuze van boeken wel zo vreemd als je die in verband brengt met de hierboven gesignaleerde leeswoede? Een citaat ter illustratie: 'Ik kan me bijvoorbeeld nog de woensdagmiddagen herinneren dat ik om twee uur drie boeken ga halen en dat ik vijf minuten voor sluitingstijd (zes uur) weer op de stoep sta om deze om te ruilen voor weer drie

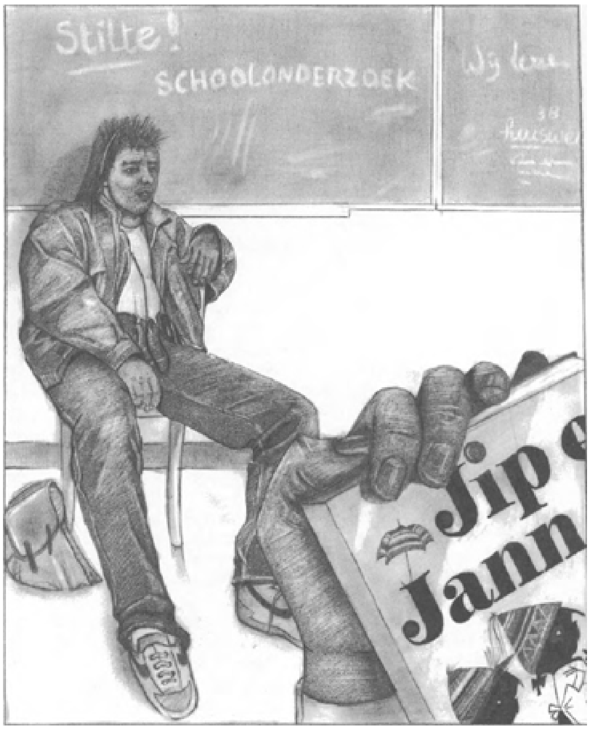
andere.' Het is zeker de moeite waard voor bibliotheken om met dit gegeven rekening te houden en misschien zouden meer jeugdboekenschrijvers hun aandacht kunnen richten op deze eerste leesgroep.

Leesmotieven

Over welke leesmotieven in hun basisschoolleeftijd spreken deze respondenten zich nu uit?

Studenten, gemiddeld 23 jaar, en scholieren, gemiddeld 17, verschillen hierin opvallend. Antwoord krijgen op de vraag naar zingeving scoort bij de studenten als leesmotief erg hoog (60%). Daarentegen wordt het zoeken naar ontspanning door spanning, verstrooiing en illusies (en daardoor de mogelijkheid hebben via lezen deze wereld te vergeten) door de scholieren als belangrijkste drijfveer genoemd (34%). Dat dit laatste motief bij de studenten met een lage frequentie (9%) pas op een derde plaats verschijnt, is niet helemaal verrassend. Zij zullen vermoedelijk in de loop der jaren veel minder waarde zijn gaan hechten aan een begrip als 'louter lezen voor je ontspanning'.

Uit de redelijk hoge score voor het leesmotief identificatie - bij beide groepen op een tweede plaats - blijkt dat kinderen de situatie van de hoofdperso(o)n(en) uit een boek duidelijk prefereren boven hun eigen omstandigheden. Ook de voorkeur voor informatieve lectuur wordt genoemd. Niet alleen op de basisschool is er sprake van dat kennisverwervend lezen, maar ook het feit dat deze vorm van lezen in de ogen van volwassenen als een legitieme bezigheid wordt gezien (in tegenstelling tot het lezen voor ontspanning, waar nogal eens kritische opmerkingen over worden gemaakt) verklaren voor een deel deze voorkeur.



'Uit de "toptienlijsten" kun je zien dat kinderen nogal behoudend lijken te zijn bij het kiezen van hun boeken' (illustratie: Leo Eland)

Uit de 'toptienlijsten' kun je zien dat kinderen nogal behoudend lijken te zijn bij het kiezen

van hun boeken. Een zestal titels komen we zowel bij de studenten als bij de scholieren tegen: *Wipneus en Pim, De Kameleon, Pinkeltje, De Vijf, De dolle tweeling* en *Jip en Janneke*.

Tot het meest gewaardeerde genre (44%) behoren de serieboeken: ‘Veel boekjes in de bibliotheek die niet tot een serie behoren, lees ik eigenlijk niet. Ik wil het liefst weten hoe het verder gaat met de hoofdrolspelers en wat ze nog meer beleven. Schrijvers die maar één boek over een onderwerp schrijven, interesseren mij niet.’

Groeiende kloof

In schril contrast met dit alledaagse lezen, thuis, zijn de verwoordingen over de leesbelevingen op school. Natuurlijk, er zijn herinneringen aan het voorlezen door de juf of de meester, vergelijkbaar met de ervaringen van Wam de Moor in zijn inleiding op *Het heerlijke voorlezen* (1990) van Lies Theuws: ‘Ook wij hebben onze achtermiddagen gekend, als kind met de bolle lampen al aan, de potkachel lichtjes aan het doven, want men moest zuinig aan doen in en vlak ná de oorlog, en dan de juffrouw die voorlas uit *Dik Trom* of vertelde over de achterlating van Jozef in de put. Een gezamenlijk rillen greep ons kinderen aan.’ Maar dat is een hoofdstuk apart. Het ‘zomaar lezen’ van boeken door de leerlingen verdwijnt hoe langer hoe meer op de achtergrond; de interpretatie, het begrip van het gelezene, komt primair te staan. Het klassikale lezen wordt in alle leesautobiografieën slechts éénmaal als plezierig ervaren. Zowel het stuntelig hardop lezen, de slechte concentratie bij klasgenoten als het lage tempo bij die leesbeurten zorgen in de hogere klassen van de basisschool, vaak tegen wil en dank, voor een eerste aversie tegen lezen.

Kortom: er is sprake van een kloof tussen lezen thuis en lezen op school; de individuele lezer krijgt op school te weinig mogelijkheden om op zoek te gaan naar een confrontatie met een tekst die gelezen kan worden uit oogpunt van ontspanning. Dat er in de didactische situatie ruimte moet zijn voor een uitwisseling van leeservaringen behoeft geen betoog. Leerlingen beschouwen als mondige gesprekspartners, in staat zich uit te spreken over die leesmotieven die leesvoldoening verschaffen of over die factoren die hen beletten over te gaan tot spontaan leesgedrag waarmee ze thuis zo vertrouwd zijn geraakt, is dan ook een eerste vereiste om die kloof tussen alledaags lezen en het lezen op school te dichten.

Van 12 tot 15: plicht!

In de beschrijving van ervaringen over de derde leesfase, die van de middelbare school, brengen alle respondenten een duidelijke scheiding aan in onder- en bovenbouw. Om die reden zal ik hier eenzelfde splitsing in leesperioden hanteren. Eerst dus: de onderbouw, eerste tot derde klas.

‘Het breken van mijn kinderleventje betekent ook een ondergang van het boek. Vier jaar lang wordt er niet meer naar omgekeken.’

Als eenmaal de stap is gemaakt naar de middelbare school ontstaat er voor veel enthousiaste lezers een luwte in hun leescarrière. Hiervoor is een aantal oorzaken aan te geven:

- Voor eenderde van de respondenten (36%) heeft het kleine wereldje van de snelgroeiende 'ik' een tijdlang weinig behoefte aan de fantasie van en identificatie met anderen. Lezen gaat beschouwd worden als niets doen. En als kind doe je wat. Ook uit de ontwikkelingspsychologie blijkt dat de adolescent te druk bezig is met zelfontdekking en voor de opgave staat een eigen identiteit op te bouwen, daarbij vaak kampend met gevoelens van identiteitsverwarring.
- Een opmerkelijk feit doet zich voor in de leesautobiografieën van een kwart van de scholieren (23%): leerlingen uit de brugklas krijgen te maken met het verplichte lezen van boeken en het inleveren van uittreksels: 'In de brugklas al krijg ik een afschuwelijke hekel aan lezen omdat het moet. Daarbij komt ook nog dat je al direct verslagen moet maken met de alom bekende begrippen erin als thema, motief, handeling, enz. Ik vind het zeer vervelend, want ik lees een boek niet om te ontleden, ik lees een boek om het verhaal zelf.'

Dat leesplezier - oei, oei, dat vermaledijde leesplezier! - alléén geen einddoel hoort te zijn, daar hoeft niemand van overtuigd te worden,

maar dat het met name in de onderbouwjaren een absolute voorwaarde is voor het aanleren en/of handhaven van een gewenste leeshouding zal duidelijk zijn. Tenminste, ik kan er geen argumenten tegen bedenken.

- Bijna 6% van de respondenten verklaart dat er een onverklaarbare reden is voor het niet of nauwelijks lezen.

- Gebrek aan leesinteresse door leesbelemmerende factoren in de gezinssituatie wordt slechts door 5% van de lezers als argument aangevoerd: boeken worden in verband met de inhoud verboden, maar soms toch stiekem gelezen ondanks ‘afkeurende reacties van zowel de stempeljuffrouw op de bibliotheek als van mijn moeder op het moment dat ze op de voorkant van het boek de afbeelding ontdekken van een mooie, halfblote dame’, aldus een al te nieuwsgierig lezertje. Eén respondent verwoordt zijn aversie tegen lezen als volgt: ‘Aan mijn ouders heeft het nooit gelegen. Ze doen zelf niets anders dan lezen. We hebben hele muren die ik nooit gezien heb, zoveel boeken staan ervoor. Misschien brengt die overmatige aandacht een tegenovergesteld effect teweeg.’

Natuurlijk zijn er - in eenderde van de leesautobiografieën (31%) - ook positieve geluiden te beluisteren. Bij meisjes gaat een grote voorkeur uit naar het lezen van dames- en kioskromannetjes, meisjesboeken en streekromans. Als reden geven ze op: het verlangen om aan de werkelijkheid te kunnen ontsnappen. Deze wens vinden ze ook gerealiseerd in de geromantiseerde geschiedschrijving, in huwelijksromans en in de gelegaliseerde erotiek van Jan Wolkers; nodig voor de lijst, mam, maar dit laatste genre wordt vaak als te ontoegankelijk, als vies, verboden en als te sexueel schokkend ervaren (door een gebrek aan levenservaring?). Bij de groep jongens blijken met name sport en televisiekijken telkens opnieuw de motivatie om een boek te pakken als vorm van vrijetijdsbesteding, te verdringen. Toch wordt er gelezen. ‘Als de sportschoenen uitblijven’ wordt er naar avonturenverhalen vol misdaad en spanning gegrepen; men is op zoek naar helden om na te spelen: ‘Het leuke ervan vind ik altijd om zelf mee op speurtocht te gaan. In het begin heb ik het altijd volslagen mis, maar later ontwikkel ik mezelf tot een ware speurneus.’ Ook bij jongens blijkt het ontsnappend lezen de belangrijkste reden te zijn.

Van 15 tot 18: literatuuronderwijs!

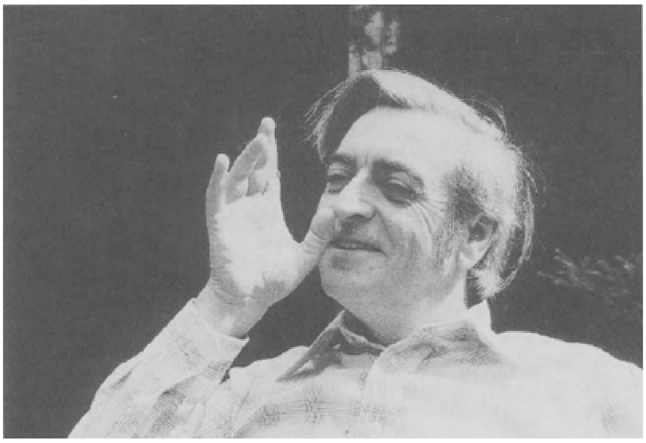
Ondanks het feit dat veel lessen op de middelbare school worden besteed aan literatuur, blijken driekwart van de studenten (76%) en praktisch alle scholieren (97%), die eens zo trots over hun eerste *Wipneus en Pim* zaten gebogen, pakweg tien jaar later er nauwelijks meer toe kunnen worden aangezet een boek ter hand te nemen. Wat is er misgegaan bij deze groep van eertijds zo verwoede lezers? Eén respondente verwoordt het misschien nog het duidelijkst. Als zij in aanraking komt met de ‘grote literatuur’ middels een project bij Nederlands, waarmee de docent belangstelling probeert te wekken voor de ‘moderne’ literatuur, heeft zij de volgende ervaring: ‘Mulisch, Wolkers, Ruyslinck, Lampo en Reve, dat zijn de auteurs waaruit we kunnen kiezen. De bedoeling is dat we van deze schrijver “naar keuze” vijf boeken moeten lezen, zijn levensloop kennen, plus de belangrijkste themata, motieven en rode draden in zijn werken. Misschien is dit een goede methode, bij mij werkt hij niet: ik weet

niets met Ruyslinck aan te vangen, niets met zijn boeken en nog minder met zijn rode draden. Voor mij is de stap van *Pitty* naar *De verliefde akela* gewoon te groot.' Praten of schrijven over je eigen leeservaring is om die reden dan ook vaak geen sinecure: 'Ik weet het nog goed dat we *Erik*, *of het kleine insectenboek* klassikaal moeten lezen. Dit werk van Bomans is tevens het eerste boek waar we een "romanstudie" over moeten schrijven. Verschrikkelijk! Hoe kun je nou zo'n leuk boek op één bladzijde samenvatten; ik heb al een hele bladzijde nodig voor de wespenfamilie van Vliesvleugel, en voor het hele verhaal ruim zes kantjes. Ik krijg mijn hele samenvatting retour met het commentaar: "Kan veel korter! Probeer het nog maar eens en laat overbodige details weg." Hoe kan ik nou net die kleine dingen (zoals de bromvlieg die als cello wordt gebruikt) weglaten? Het zijn voor mij precies deze details die het boek zo leuk maken. En omdat ik nog niet zo goed op de hoogte ben

van uittrekselboeken, krijg ik voor mijn verslag maar een zeseneenhalf. Ik slaag er dus toch in aan de eisen van de leraar te voldoen, maar het gevolg is wel dat ik nu vaak met tegenzin lees.' Met name het werken tijdens de lessen met de structureel-analytische methode, waar bijna de helft van de respondenten (46%) over schrijft, neemt doorgaans zoveel tijd in beslag dat de inhoud, waar toch de meeste belangstelling naar uitgaat, op de achtergrond raakt.

'Drop komt in mijn leven. Meteen in de eerste lessen gaan we ermee aan de slag en zo verneem ik dat je boeken kunt analyseren en er studieobjecten van kunt maken. De docent Nederlands, nog jong en vers afgestudeerd, brengt het enthousiast maar kan de klas niet echt boeien. Ook ik sta niet in mijn handen te klappen. Echt leesplezier wordt praktisch een onmogelijkheid: ik lees nog wel, maar krijg geen kans om in de ban van het boek te raken, want over mijn schouder lezen Drop en het examen met me mee en voor me liggen notitiebloc en pen. Het is de tijd van het bladzij dentellen-syndroom: Hoe ver ben ik al? Hoeveel moet ik nog? Lezen, verworden tot laboratoriumwerk en uiteengehakt in kwantificeerbare mootjes: vanavond moet ik al analyserend absoluut komen tot bladzijde 95 en morgen "doe" ik (niet: "lees" ik, proef de nuance) de rest.' Het verwijt aan het literatuuronderwijs dat het eerder de belangstelling voor lezen doet af- dan toenemen, is niet nieuw. Meer nog dan de manier waarop over literatuur wordt gesproken, krijgt de verplichte literatuurlijst de schuld. Lezen wordt een zeer gerichte bezigheid, met de stok van de toetsing achter de deur: 'Dit brengt grote veranderingen in mijn leeservaringen teweeg. Tot nu toe kon ik helemaal opgaan in de wereld van het boek en mijn fantasie de vrije loop laten, met andere woorden: kon ik lezen ter ontspanning. Maar nu wordt lezen een verplichting: ik moet boeken lezen, over die boeken lezen en over de betreffende auteurs en alsof dit niet genoeg is, ik moet het nog allemaal onthouden ook, en waarvoor? Voor dat ene moment: het schoolonderzoek! Natuurlijk, zo wordt verteld, betekent lezen een bijdrage aan mijn algemene ontwikkeling en vorming, maar in de praktijk wijst alles erop dat deze bijdrage niet verder zal reiken dan mijn eindexamen. Lezen wordt vooral inspanning.'

Toppers



Ward Ruyslinck: ... vijfde plaats... (foto: Hans Vermeulen)

Als je de ‘toppers’ van de respondenten dan ook bekijkt, blijken standaardlijsten hoogtij te vieren. In volgorde van frequentie noemen de studenten de volgende auteurs: op een gedeelde eerste plaats Hermans en Wolkers, Couperus drie, Mulisch vier en op een gedeelde vijfde plaats Ruyslinck en Vestdijk. Bij de scholieren blijkt Mulisch, net als in de beide Diepzee-enquêtes de absolute ‘topper’ te zijn, gevolgd door Hermans, strips (verzamelnaam),

Wolkers en Van Kooten. De vermelding van een voorkeur voor strips binnen een 'topvijflijst' kan misschien enige verwarring stichten. Ik wil met deze genre-aanduiding binnen een lijst met auteursnamen duidelijk proberen te maken dat ongeveer 5% van de scholieren - bewust of onbewust - geen geliefde auteur heeft vermeld in zijn/haar leesautobiografie: 'Een favoriete schrijver heb ik niet en zal ik via school nooit krijgen; ik lees alleen maar strips.' Toch is er ook in deze fase sprake van echte leesvreugde: bijna een kwart van de respondenten (23%) is positief over het volgen van de literatuurlessen en de perikelen rondom tentamens, leeslijsten en examens. Ik noem er enkele:

- Leesverplichting betekent kennismaking met het onbekende: 'Toch wil ik die "dwang" hartelijk bedanken, want leesplezier wordt niet alleen door spanning en emotie opgeroepen en in stand gehouden, maar kan net zo goed tot leven komen door de intellectuele uitdaging van een werk.'
- Leesverplichting zet aan tot bewuster en gerichter omgaan met boeken: 'Van boeken kan ik veel leren, mijn referentiekader verruimen. En het zet me aan tot denken. Dat vind ik nog het beste: ik ga stilstaan bij alledaagse dingen.'
- De dwang leidt tot méér lezen: 'Nu wil ik ook niet beweren dat de literatuurlijst van school niet goed is opgezet, want ook daar staan boeken op die ik in één ruk moet uitlezen. Die de boel de boel laten, waar ik mijn lievelingseten voor laat staan en waarvoor ik zaterdagavond niet uitga.'
- Sommige leesautobiografen willen behoren tot de volwassenen, de 'literaire' lezers: 'Door het moeten lezen raak ik een beetje vertrouwd in de doolhof van de volwassenenboeken.'

In een vergelijking van beide respondentengroepen ziet het er naar uit dat in een periode van ongeveer tien jaar de leesmotivatie van veel eindexamenleerlingen niet erg veranderd is, alle lezersonderzoeken en pogingen van didactici om extensief lezen van fictionele teksten te bevorderen ten spijt: ruim driekwart van de onderzochte respondenten heeft in deze fase de haast onmogelijke keuze òf gewoon lezen òf lezen voor school, waarbij de laatste mogelijkheid nogal eens doorslaggevend moet zijn. Hoewel, één voorbeeld van overlevingstactiek wil ik de lezer niet onthouden:

'In de vierde klas van de middelbare school begon Het Ware Lezen: voor de lijst. Heilig verklaard door de leraar waren Vestdijk, Bordewijk, en Van Eeden. Naar het scheen was *De Kleine Johannes* heiliger dan welke in de bijbel voorkomende Johannes ook. Ik zat op een christelijke school. Dus géén Wolkers, een beetje Campert, een beetje Heeresma. Dat wil zeggen: nièt in de les. Wat je op de lijst zette, mocht je voor het grootste gedeelte zelf weten, men vroeg toch niet over eerdergenoemde schrijvers. Op mijn lijst stond dus veel Wolkers, veel Campert en veel Heeresma. Men vroeg mij over het verplichte nummer *De Kleine Johannes*. Ik slaagde.'

De letteren!

Laat ik de vierde en tevens laatste onderzochte leesfase - die van de letterenstudie - beginnen met een citaat van één van de studenten:

‘En sinds ik voor het eerst in mijn diepste wezen ben aangeraakt door een boek, besef ik pas ten volle wat literatuur voor me kan betekenen. Literatuur kan dan wel een “algemeen bezit” zijn, het is in de eerste plaats een persoonlijk avontuur. Dat had men mij eerder mogen bijbrengen.’

Het grote aantal positieve reacties (53%) doet vermoeden dat naarmate de studie op de universiteit vordert en de student(e) aan de doctoraalfase begint, de aversie tegen het verplichte lezen afneemt. Maar deze tegenzin, opgebouwd tijdens de middelbare schoolperiode, is toch niet meteen verdwenen. Niet alleen de oververzadiging, maar ook de grote eenzijdigheid in boekenkeuze (titels en auteurs worden ‘opgelegd’ door de vaksectie), de tijdsdruk, het lezen met het potlood in de hand en de grote nadruk die komt te liggen op secundaire details en op alleen maar reproduceren van feitenkennis op tentamens, waardoor de creativiteit nauwelijks gestimuleerd wordt, blijken teleurstellende ervaringen op te leveren.

Maar er wordt geleerd te selecteren uit de grote hoeveelheid (tentamen)stof, waardoor de lezer

de kans krijgt zich toe te leggen op één of meerdere favoriete auteurs. 'De houding ten opzichte van boeken wordt kritischer en men stimuleert elkaar tot het doen van uitspraken, waardoor het fijn is te lezen en met iemand over boeken te praten, maar dan vanuit een gelijkwaardige positie, en niet overhoord te worden door iemand die op een briefje heeft staan wat ik belangrijk moet vinden van een boek.' Leesprojecten rondom bepaalde auteurs en/of thema's zetten de student-lezer op het spoor van de recente letterkunde: 'Dè hedendaagse literatuur is nu mijn literatuur.'

De citaten over 'lezen als vrijetijdsbesteding' wijzen op twee motieven:

- Sociale en maatschappelijke betrokkenheid (66%). Er is een duidelijke belangstelling voor werken met een (auto)biografische inslag, specifieke vrouwenliteratuur en Zuidamerikaanse boeken: 'Grenzen worden verlegd en ik wil van alle markten thuisraken.'
- Leesplezier inhalen door van alles te gaan lezen, vooral jeugd- en triviaalliteratuur (34%).

Bijna 70% van de respondenten spreekt zich uit over een voorkeurauteur. Een drietal schrijvers van de door mij samengestelde 'toptienlijst' behoort tot de zgn. 'zittenblijvers': ze komen al eerder voor op de boekenlijst van de middelbare school. Op een gedeelde eerste plaats staan: Hermans (opnieuw), Mulisch (een klimmer vanuit een vierde positie) en 't Hart (niet voorkomend op de lijst van 10 meest geliefde auteurs uit de vorige leesfase). Wolkers, als 'topper' van de middelbare school, is volledig verdwenen. De redactie van Diepzee constateerde in 1986 al het merkwaardige feit dat de auteur met *Turks Fruit* en *Kort Amerikaans* hoog op de lijst van beste Nederlandse schrijvers staat, maar dat het heel mager is gesteld met zijn waardering: het eerstgenoemde boek staat pas op plaats 57 (van de 100) en het tweede op 75! Bekend maakt dus toch niet altijd bemind! Zou deze lijn zich bij de respondenten hebben voortgezet?

Harry Mulisch: ... gedeelde eerste plaats
(foto: Rico D'Rozario)

Het blijkt bijzonder moeilijk te zijn om van de groep studenten in hun vierde leesfase een beeld te krijgen van de leesverwachtingen. Belangstelling voor literatuur en met name voor het overdragen van die literatuur ligt bij voorbaat in de aard van de opleiding tot literatuurdocent. Maar door een verscheidenheid aan levenservaring, karakter en leefomstandigheden en het soms grote leeftijdsverschil van de studenten onderling, geven de verwoordingen omtrent leesbelevingen een even zo wisselende aaneenschakeling te zien. Vast staat wel dat er zeer gericht wordt gelezen en je zou dan ook kunnen spreken van een fase van 'didactisch lezen'.

Tot besluit

Niet alle respondenten hebben altijd op dezelfde manier gelezen. Bij het klimmen der jaren hebben nieuwe mogelijkheden zich aangediend en is het aannemelijk te veronderstellen dat een gevarieerd aanbod van boeken en veel lezen bevordelijk zijn (geweest) voor het zich eigen maken van een (andere) leeshouding.

Toen ik in een voorstudie slechts de leesautobiografieën had bekeken van de letterenstudenten, bleek uit een totaaloverzicht van leesredenen over alle vier de fasen het leesmotief ‘de vlucht uit de werkelijkheid’ de belangrijkste reden te zijn om tot een keuze van boeken te komen (78%). Maar na analyse van de leesverslagen van de middelbare scholieren blijkt dat er vooral ‘gekozen’ wordt voor een extern motief, ‘leesstof ter hand nemen omdat het verplicht is’ (76%). Het zou interessant zijn deze groep scholieren over vijf jaar nog eens te confronteren met deze gegevens, om te bekijken in hoeverre er sprake is geweest van een rendement van het literatuuronderwijs op de middelbare school. Uit de gegevens van de studenten zou je de voorzichtige conclusie mogen trekken dat er achteraf inderdaad sprake is geweest van dit rendement, al gaat het hier natuurlijk wel om een specifieke groep.

Eén citaat: ‘Als ik nu lees, ga ik helemaal uit mijn dak. Ik bevind me op de plaats waar het verhaal zich op dat moment afspeelt en zie alles voor me in levende lijve. Ik ben onaanspreekbaar. Lezen is voor mij één grote trip. Ik kom in een roes die uitgewerkt is een half uur nadat mijn boek uit is. Lezen is een verslaving. Afkicken is praktisch onmogelijk.’

De spiegel geeft altijd een beeld tegengesteld aan dat van de werkelijkheid. Dat maant tot voorzichtigheid. Het feit dat men voor het schrijven van een leesautobiografie een beroep moet doen op het geheugen en dat dit soms tot twintig jaar terug moet reiken, met alle vertekening vandien, is één ding. Een ander is evenwel dat dit fenomeen zich in elke autobiografie voordoet, en dat anderzijds de autobiografie een belangrijk instrument is om het zelfbeeld scherper te maken. In zoverre laten de doorlopende lijnen in de leesautobiografieën, die ik hier uiteraard niet kan demonstreren, de veronderstelling toe, dat wanneer leraren hun jaarlijkse literatuuronderwijs willen beginnen, het schrijven door hun leerlingen van leesautobiografieën niet alleen voor die leraren interessant is als kennismaking met hun nieuwe pupillen, maar dat ook de leerlingen zelf er profijt van hebben: zij komen dichter bij hun verhouding tot de literatuur en het literatuuronderwijs.

Ad Zuiderent
Een paar minuten, een kwartier of een uur, maar wel zes jaar lang

Poëzie in de klas

Voorbereiding

Tweede helft jaren vijftig: ook toen er nog geen bemiddelende stichting Schrijvers School Samenleving bestond, kwamen er al wel eens schrijvers op school. Ik herinner mij twee bezoekers in die jaren tussen mijn twaalfde en mijn vijftiende, de een bekend van krant en radio, de ander een mij vreemde auteur uit de streek. Ik was destijds geen lezer.

Op een avond van de schoolclub, ik was dertien, kwam Henri Knap. Het was een teleurstellende avond, vooral doordat hij alleen maar voorlas. Dat konden onze leraren minstens zo goed. Nee, wat ik van hem had willen horen, was hoe je verhalen schreef, want daar hadden leraren het nooit over. Ik was dan wel geen lezer, ik was wel nieuwsgierig.

De tweede schrijver was een schrijfster; zij kwam niet op een schoolavond, maar in de derde klas van het gymnasium. 'Volgende week komt Marie Schmitz in de klas.' Einde mededeling. Misschien vond de leraar de enthousiaste reactie van een enkeling al reden genoeg om verder te gaan met zijn stijllessen, maar de naam van de schrijfster zei mij niets. Ik zou haar ook vergeten zijn, als ze niet met de hele klas op de foto was gegaan, en als ze niet in plaats van voor te lezen met ons had zitten praten. De boeken waar het gesprek over ging, kende ik niet; wel herinner ik me nog de titel van een van haar boeken: *Aan het overzetveer*. Nooit gelezen nadien.

Herinneringen aan deze bijeenkomsten komen altijd weer boven, als een leraar mij vraagt in zijn klassen over mijn gedichten te komen praten. Ik verwacht er niet te veel van, maar ik ga pas op zijn uitnodiging in, als ik weet dat hij zijn leerlingen heeft voorbereid. Lessen aanvullen wil ik wel, ze vervangen niet.

Zo heb ik nog, van een paar jaar geleden, de dertig gedichten die een klas een week of wat tevoren had gekregen. De leraar had ze voor de gelegenheid bijeengebracht in een bundeltje van drie gevouwen en dubbelzijdig bedrukte A 4-tjes: gedichten van Slauerhoff, Marsman, Bloem, Nijhoff, Achterberg, Andreus, Lucebert, een enkel gedicht van R.A. Basart en Gerrit Komrij, en tenslotte vijf van mij, de uitgenodigde dichter.

Hij had aardige omwegen bedacht om mijn werk te introduceren: een paar klassieke gedichten helder op de achtergrond; de gedichten van Basart en Komrij om leerlingen aan het verschijnsel intertextualiteit te laten wennen (al dan niet bij zijn geleerde naam genoemd; waarom eigenlijk niet: het was per slot een zesde klas VWO). 'Schuim en Asch' van Basart is een vette, cabareteske knipoog naar de paradox van het romantische verlangen in 'Het einde' van Slauerhoff. In 'Het slap gepraat' leent Komrij versvorm, redeneertrant, metrum, eindrijm en zelfs klinkers voor een cynische bewerking van 'De Dapperstraat' van J.C. Bloem.

Ook een paar van mijn gedichten waren duidelijk gekozen vanwege hun verwantschap met een ouder gedicht (Nijhoff en Bloem), al had ik geen cabareteske of cynische bedoelingen gehad. Gebruikmakend van de vorm van 'Het lied der dwaze

bijen' heb ik in 'Lied van de blinde fietsers' geprobeerd de fatale opwaartse beweging uit dit gedicht van Nijhoff te vermijden; een tweede gedicht, 'Weg', is een vergelijkbare commentariërende annexatie van 'De moeder de vrouw', ook van Nijhoff; en via de laatste regels van 'Herfst in het hoofd' breng ik een hommage aan Bloem als dichter voor het leven, met name aan diens 'November'.

Het bloemlezinkje werd afgesloten met 'Een kinderspiegel' van Judith Herzberg: 'Als ik oud word neem ik blonde krullen/ ik neem geen spataders, geen onderkin,/ en als ik rimpels krijg omdat ik vijftig ben/ dan neem ik vrolijke, niet van die lange om mijn mond/ alleen

wat kraaiepootjes om mijn ogen', enzovoort. Een goede leraar weet hoe hij met goede waar bij zijn leerlingen moet aankomen. Wie zo'n verzameling voor je maakt, is meer waard dan de beste schoolboeken. Naar die school dus.

In de klas (1)

Poëzie wordt van poëzie gemaakt, zoiets zou de klas inmiddels wel weten, dacht ik. Maar er valt meer over te zeggen. Ik moest mijn verhaal maar in een ver verleden laten beginnen. Kort tevoren had ik uit België een brief gekregen: 'Sedert geruime tijd werken wij aan een thematische bloemlezing gedichten voor tieners van 12 tot 16 jaar, de vergeten leeftijdsgroep voor poëzie. Na rijp beraad hebben wij besloten uw gedicht "Death Valley" op te nemen, tenzij u hiertegen om een of andere reden bezwaar aantekent, wat wij uiteraard niet verwachten.' Heb ik toestemming gegeven? Ik weet het niet meer. Ik ben niet zo consequent in die dingen. Mijn sympathie voor hun bewogenheid met het lot van vergeten groepen zal wel gestreden hebben met mijn afkeer van de botheid in hun slotregel. En dat 'rijp beraad' leek mij meer iets voor goedgelovigen. Het zullen wel weer mensen zijn geweest die niet wisten hoe verkeerd goede bedoelingen kunnen zijn.

Maar de brief kwam mij goed van pas aan het begin van de gastles: 'Death Valley' is namelijk het openingsgedicht van mijn debuutbundel. Het is bovendien een gedicht dat inmiddels door een ander lijkt te zijn geschreven; zoals bijna alles uit de tijd rond mijn twintigste door een ander lijkt te zijn gedaan of ervaren (Wie was het eigenlijk die naar Henri Knap en Marie Schmitz luisterde?). Het verraste me dan ook dat de Belgische bloemlezers meenden aan de 40-jarige die ik inmiddels was te moeten vragen of hij dit geschikt achtte voor een vergeten groep. Alsof ik andermans nalatenschap beheerde.

Met een groep onbekende leerlingen voor je neus is niets nuttiger, dacht ik, dan te beginnen op een punt waar jouw onwennigheid en de hunne elkaar raken. Ik kon zo bovendien, na nog een enkele stap terug te hebben gemaakt, bij het moment aankomen dat ik een middelbare-scholier was die begon gedichten te schrijven, hardop de herinnering uitspreken aan de aanleiding tot het eerste gedicht van die scholier: de typografie van Van Ostaijen, gemengd met ontzetting vanwege kernproeven op Nova Zembla. Moraal: wil een gedicht ontstaan, dan moet er iets in de wereld zijn waardoor je geraakt wordt, maar dan moet je ook weet hebben van andere poëzie.

In de lerarenkamer (1)

Dat was het begin. Van mijn poëzie en van mijn gastles. Een begin is niet zo moeilijk als de zegswijze ons wil doen geloven. De echte moeilijkheden komen pas bij een vervolg. Het vervolg van deze les nog niet eens, want die zou na drie kwartier voorbij zijn. Maar van de poëzie, achter het bureau en in de klas. Kijk maar eens, nu we het er toch over hebben, in publikaties over poëzie-onderwijs: ideeën genoeg, maar bijna altijd ideeën voor één of twee lessen, of stukjes ervan. Een lessenserie hooguit, maar

zonder vervolg. De didactieken voor het literatuuronderwijs hebben het terloops over poëzie, maar ze geven nooit een bruikbaar systeem.

Is dat dan mogelijk? Kan er zoiets bestaan als een leerplan voor poëzie, en dan liefst van brugklas tot schoolonderzoek? Een leerplan waarin het bezoek van een dichter geen door een enthousiaste leraar gearrangeerd incident is, maar een logische fase? Waarin zelfs de uitnodiging van de dichter aan de leerlingen kan worden overgelaten, zonder dat hun keus noodgedwongen valt op iemand wiens media-bekendheid of regionale roem groter zijn dan zijn dichterlijke kwaliteiten?

Samen met vakdidacticus Cor Geljon heb ik enkele malen een PAO-cursus gegeven voor leraren, onder de pretentieuze titel: ‘Moderne poëzie van brugklas tot schoolonderzoek’; voor minder wilden we het niet doen. Hij deed de didactiek, ik breidde hun kennis van de poëzie uit: negentig gedichten van dertig dichters uit de jaren tachtig. Die ga ik hier niet allemaal opnoemen; wie een vergelijkbare keuze uit een vier keer zo grote periode wil hebben, treft het dat er zojuist een uitstekende 24ste druk is verschenen van *Dichters van deze tijd:* een

originele, gevarieerde keuze waar de hele bovenbouw mee bediend kan worden.

Uitgangspunt van het didactische gedeelte was dat leerlingen het natuurlijke gevoel voor poëzie moeten behouden dat zij rond hun twaalfde hebben. Vandaaruit moeten zij steeds meer vertrouwd raken met de taal van poëzie, uit affiniteit iets uit poëzie leren, via poëzie hun kennis van en inzicht in de wereld uitbreiden, zien dat gevoelens en vormen van belangstelling waarvoor zij zich zelf schamen, vaak onderwerp zijn van poëzie bij schrijvers. En nog zo wat. Vijf of zes jaar lang.

In dit plan krijgen leerlingen gedurende de hele schoolcarrière op twee manieren met poëzie te maken: vrijblijvend en systematisch. Vrijblijvend doordat op een prikbord in de klas of op een andere plaats waar zij regelmatig komen, poëzieposters hangen of iedere week een ander gedicht, of doordat de Poëziekalender een vaste plaats heeft. Op die manier worden incidentele confrontaties uitgelokt, die geschikt zijn voor spontane reacties of voor het begin van een creatieve opdracht. Onderwijs, en zeker poëzieonderwijs, moet niet alleen aan het intellect appelleren, maar ook aan het affectieve en het musische, aan het gevoel voor het raadselachtige.

Naast deze vrijblijvende confrontaties loopt een systematische onderwijsstroom van bij voorbeeld enkele lesblokjes per jaar, waarin uitgaande van de tekstervaring gedichten worden aangeboden met een specifiek leerdoel. Leerlingen moeten ook besef krijgen van esthetische constructies en effecten; daarom krijgen zij in deze lessen steeds meer handgrepen aangeboden om met poëzie om te gaan. Via tekstervaring komen ze tot een vorm van zelfstandige tekstbestudering. Deze stroom mondt uit in een schoolonderzoek waarbij diverse manieren van het omgaan met poëzie aan de orde kunnen worden gesteld.

Het verschil tussen onderbouw, middenklassen en bovenbouw heeft consequenties voor de aanpak en de inhoud. Brugklassers zijn vaak redelijk ontvankelijk voor poëzie en kunnen spelenderwijs de kennismaking voortzetten. Middenklassers zouden er minder vatbaar voor zijn, omdat ze in het algemeen al problemen hebben met het uiten van gevoelens en omdat ze zich generen ten aanzien van gevoelens van anderen. Dan zullen benadering en aanbod van poëzie dus nuchterder moeten zijn, en meer gericht op intellectuele aspecten van de poëzie. Stijlkenmerken bij voorbeeld, die kun je leren - volgens dat inzicht werd indertijd Lodewick erin gestampt. Ik vind dat nog steeds niet onzinnig.

Bovendien kan deze kennis in de bovenbouw een vruchtbare verbinding aangaan met het affectieve en het musische: bij voorbeeld door leerlingen in de voorbereiding op het schoolonderzoek te laten kennismaken met verschillende benaderingswijzen van poëzie; ze moeten elke methode tot op zekere hoogte beheersen en ervaren welke het beste bij hen past. Zo'n mondeling schoolonderzoek vindt dan plaats naar aanleiding van een poëziedossier, dat bestaat uit een door de leerling samengestelde bloemlezing, waarin ieder gedicht voorzien is van een vorm van tekstbehandeling: annotatie, commentaar, parafrase, recensie, creatieve verwerking, beschouwing met behulp van secundaire literatuur, vergelijking met beeldende kunst, woordveldanalyse, enzovoort. Wie voldoende zicht heeft op constructies en effecten, is geslaagd; wie deze kennis zinvol weet te verbinden met het gevoel voor het raadselachtige, slaagt met lof. De cijfers bij wiskunde komen niet wezenlijk op een andere manier tot stand.

Bloemlezing en poëziedossier duiken niet pas in de examenklas op; die zijn al vanaf de brugklas bekend. Ieder jaar maken de leerlingen een kleine bloemlezing, volgens bij dat jaar passende eisen. In het dossier dat zij bijhouden, nemen zij

gedichten over, werken zij opdrachten uit en noteren zij formele aspecten van poëzie. Dat zijn de grote lijnen van het systeem.

In de klas (2)

Ik ga terug naar mijn gastles, voordat het uur dat maar drie kwartier duurt, voorbijgaat met gepraat over poëzie in plaats van met de poëzie zelf. Na ‘Death Valley’ (dat ik ze in kopie had gegeven) en mijn eerste gedicht, over kernproeven in de losse typografie à la Van Ostaijen, maak ik een paar sprongen. Het gaat mij erom de leerlingen te laten beseffen dat ieder mens, dus ook een dichter, in de loop van

de tijd verandert, en dat daarom het verhaal bij het ene gedicht sterk kan verschillen van dat bij het andere.

Ik laat ze twee gedichten zien, beide geïnspireerd op een fietstochtje naar de pont bij de Houtmankade aan de westkant van het IJ (o, overzetveer van Marie Schmitz): ‘Lokaties voor een film’ uit *De afstand tot de aarde* en ‘Naar de eenzaamheid’ uit *Geheugen voor landschap*. In het eerste, dat ik omstreeks 1970 schreef, wilde ik vooral via het los verband tussen de ingrediënten van een ervaring, de mogelijkheden tot ontroering suggereren.

Vijf jaar later was er wat veranderd, in mijn idee over ontroering misschien, maar zeker in mijn idee over poëzie. Met een vastere vorm zou ik de emoties kunnen fixeren, die bij suggestie alleen dreigden te vervluchtigen. Het nieuwe gedicht moest daarom onder meer beginnen en eindigen met hetzelfde woord: ‘terug’; de betekenis van dat woord zou in de loop van het gedicht een slag gedraaid moeten zijn. Toen mij dat eenmaal gelukt was, kon ik het een titel geven die volgens het cliché de uitdrukking is van negatieve emoties; in de hechte vorm zouden ook de clichés van eenzaamheid wel een slag gedraaid zijn. Vorm en inhoud zijn één, voorzover de vorm een verkeerd begrip van de inhoud probeert uit te sluiten.

Ik had nog een paar andere gedichten gekopieerd: allereerst het hun al bekende ‘Herfst in het hoofd’, waarin ik een anekdote heb proberen te bezweren door de beschrijving ervan te verbinden met de dichtregel ‘Altijd november, altijd regen.’ Ik wilde de klas daarmee laten zien dat zelfs de meest sombere dichtregel je het gevoel van zielsverwantschap kan geven. Het volgende gedicht was ‘David Hockney, The Herrenhausen Hanover’, met de oorspronkelijke foto van Hockney bij de hand, die ik gebruikt heb als vertrekpunt voor mijn verbeelding, als inspiratiebron, en niet om hem zomaar te beschrijven. Ik hoopte dat op die manier iets duidelijk zou worden van de omwegen die je zelfs met het kortste gedicht nog kunt construeren. En van de noodzaak van die omwegen.

Daarom heb ik ook nog verteld dat dit gedicht het begingedicht is geworden van *Natuurlijk evenwicht*, een bundel waarin tuinen een grote rol spelen; om zo terecht te komen bij het middelste gedicht uit deze bundel, ‘Tuinpad’: een gedicht waarin ik in een lichte toon de betekenis zoek van zoiets futiels als een stadstuintje. Dat ik daarbij gebruik gemaakt heb van een van de ‘Hoveniersgedichten’ van Richard Minne heb ik er niet bij gezegd; een lesuur duurt maar drie kwartier.

Tenslotte wilde ik de klas weer bevrijden van de zekerheden waarmee ik haar inmiddels had opgezadeld, door haar opnieuw te confronteren met mijn eigen onzekerheid, maar nu met actuele. Ik gaf twee versies van het gedicht ‘Aan de herinnerde rivier’, dat wel kort tevoren gepubliceerd was, maar waarvan ik me toch nog afvroeg of het wel de juiste vorm had. Het gedicht bestond uit vier strofen van elk vijf regels. Na de publikatie was ik gaan twijfelen of ik die regelmaat wel echt wilde, en was ik op het beeldscherm van mijn net aangeschafte tekstverwerker met de typografie gaan experimenteren. Toen zag het er als volgt uit:

Was de rivier er niet geweest,
niet
de rivier geweest,
het bochtige verlangen
jarenlang,
Antwerpen-Zwitserland -

er is een beeld van schepen lossen
op het Oude Hoofd,
winternamiddag,
zand en kind.

Hij staat aan de rivier
die er niet is,
de vaargeul onbegrijpelijk gerecht,
droomloos
kanaal geworden, slecht gedicht.

Wat moet in hem opnieuw beginnen,
voordat het ratelen
en ruisen komt,
de trechter
in?

Toen hij dat kind was,
trok de dag
in zilver
slingers
over de rivier.

Feest
was een naam
te zien op schepen;
hoe in het bijna donker
een ver land
in kiezels
op de kade
kwam;
iemand die
aan de hendel
durfde
trekken.

Hij staat aan de rivier
die er niet is.
Er is een beeld
van iemand op het Oude Hoofd.
De wind spat wat hij denkt
omhoog,
stuift zand.

Was de rivier er niet,
niet de rivier
geweest,
geen bocht, niets om de bocht.

Hooguit de trechter.

Ik heb die twee mogelijke versies van het gedicht naast elkaar gezet, en aan de klas gevraagd ze te lezen en een voorkeur voor de ene of de andere uit te spreken. Toen was het uur om.

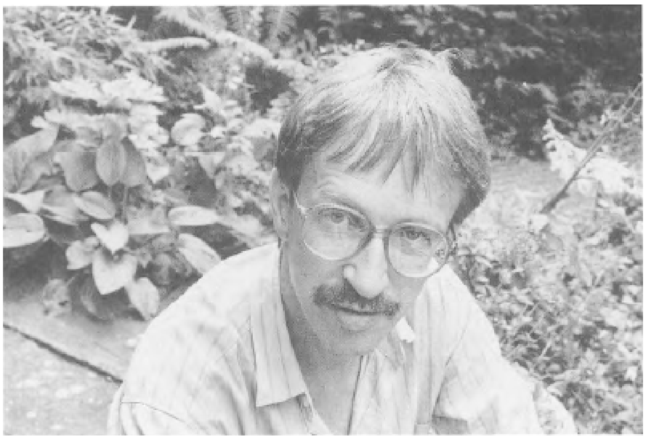
In de lerarenkamer (2)

We hadden het over het poëziedossier en alles wat daarin genoteerd zou kunnen worden in de loop der jaren; na deze gastles bij voorbeeld waarom je de ene versie van ‘Aan de herinnerde rivier’ waardeert boven de andere. Maar hoe pak je nu een les aan als je niet toevallig gastdichter bent? Je gaat toch niet echt in drie kwartier zeven gedichten lezen?

Ik beperk me tot een paar voorbeelden van lessen die wel eens uit de hand willen lopen, hetzij door een verkeerde aanpak, hetzij door een verkeerde tijdsplanning. In *The Disappearing Dais* schrijft Frank Whitehead het een en ander over de mogelijkheden van analyse van poëzie in de klas (die alleen maar in grote lijnen moet lijken op wat de leraar tijdens zijn studie geleerd heeft!). Omdat Whitehead daarbij regelmatig verwijst naar het gedicht ‘The Eagle’ van Tennyson, geef ik daar de tekst van:

He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt, he falls.



Ad Zuiderent (foto: Hans Vermeulen)

Denk niet, schrijft Whitehead, dat leerlingen een gedicht als ‘The Eagle’ na één keer lezen begrijpen en dat ze dan al in staat zijn erover te praten en er kritisch op te reageren. Je kunt zelden na één keer lezen al zeggen of je een gedicht leuk vindt of wat je er aantrekkelijk in vindt. Poëzie vraagt aandacht en tijd, voordat zij haar betekenis prijsgeeft. Voorbarige pogingen om meningen over een gedicht te berde te brengen, staan het proces van verheldering vaak in de weg. Met andere woorden: wat ik op het laatste moment nog over ‘Aan de herinnerde

rivier' probeerde te horen, had weinig waarde. Was ik leraar geweest, ik zou alles wat ik nu gedaan heb, dan ook niet in één les gepropt hebben. Maar mijn bedoelingen waren andere dan die van de leraar.

Aan de andere kant ben je vaak nog veel verder van huis, als je op een verkeerd soort moeilijkheid ten aanzien van poëzie de nadruk legt. Het is onzin om vantevoren de sfeer op te kloppen of informatie over de auteur te verschaffen. Waar het gaat om de sfeer die de woorden oproepen, zorgt een opgeklopte sfeer meestal voor een valse start. Zelfs een vraag naar het uiterlijk van een adelaar werkt in het geval van 'The Eagle' als een afleidingsmanoeuvre in plaats van als het beoogde schot op doel. Het gaat immers niet om een willekeurige adelaar, maar om die van Tennyson, en dat is niet dezelfde als die in een biologieboek. Uitgaande van de tekst zullen de leerlingen zich van deze specifieke adelaar een voorstelling moeten zien te maken. Daarom zal het beginpunt niet buiten maar in het gedicht zelf moeten liggen. En nog niet eens bij woordbetekenissen. Want de problemen bij poëzie worden meestal niet door losse woorden veroorzaakt, maar veeleer door hun onderlinge samenhang.

Een gesprek over 'The Eagle' zal daarom enkele knooppunten in het gedicht moeten blootleggen, knooppunten waaromheen het netwerk van het gedicht past. Verkenningen dus rond woorden als 'clasps', 'crooked', 'hands', 'ringed', 'wrinkled', 'crawls', 'walls' en 'like a thunderbolt'. Niet rond al deze woorden, maar rond een paar. Een enkele vraag op dit gebied kan al voldoende zijn. Anders krijgen details te veel nadruk, waardoor het totale betekenispatroon aan het zicht wordt onttrokken. Het beste zijn daarom vragen die leiden tot een inventarisatie van het netwerk. Perspectiefvragen als: 'Waar bevindt de adelaar zich? Hoe weet je dat hij erg hoog zit? Waar komt in dit gedicht de positie van de adelaar min of meer ter sprake?' Geen vragen naar feitjes, laat dat ook de leerlingen duidelijk zijn, maar naar elementen die tezamen het netwerk van het gedicht vormen.

Een ander soort vragen dat de kern van het gedicht kan blootleggen, ligt in de sfeer van het hardop lezen, een vorm die ten onrechte als verouderd beschouwd wordt (al zou de populariteit van rap-muziek wel eens tot een opwaardering kunnen leiden van het hardop lezen van poëzie; er is wel vaker met kromme stokken recht geslagen): 'Hoe denk je dat dit gedicht gelezen moet worden?' Of concreter: 'Zou je dit gedicht snel of langzaam lezen? Zou je het overal even snel lezen? Zou je met name de laatste regel in hetzelfde tempo lezen als de rest?' Een discussie over het leestempo kan dan tegelijkertijd een discussie worden over de betekenis van het gedicht.

Een lang verhaal, zou je zeggen, maar wel over een korte les: 'The Eagle' krijgt op deze manier hooguit een kwartiertje aandacht. Wie pogingen onderneemt om een hele les op deze manier te vullen, verminkt of het gedicht of de leerlingen of zichzelf. Op den duur waarschijnlijk alle drie.

Een ander voorbeeld, nu van iemand wiens didactische ideeën in brede kring gemeengoed zijn geworden: de Amerikaanse dichter Kenneth Koch, populair onder de aanhangers van creatief schrijven om zijn *Wishes, Lies and Dreams*. Nu is het vervelende dat menigeen geen andere ideeën van Koch toepast dan die uit dit boek, enkel startoefeningen dus. Alsof je goed schaken leert door je te beperken tot verschillende openingszetten. Koch zelf is in zijn volgende boek, *Rose, where did you get that red?*, verder gegaan dan het merendeel van zijn navolgers. Leerlingen van de basisschool liet hij gedichten schrijven aan de hand van klassieke gedichten:

Shakespeare, Donne, Blake, Whitman, William Carlos Williams; geen dichter was hem te moeilijk.

Zij moesten aan een gelezen gedicht een ‘poetry idea’ ontlenen. ‘The Tyger’ van Blake bij voorbeeld leidde tot het poetry idea dat er vragen gesteld worden aan een mooi, mysterieus schepsel. Na het lezen van gedichten van de Chinese dichter Han Shan, in wiens werk sprake is van een kluizenaar die zich in de bergen terugtrekt, gaf Koch de leerlingen de opdracht aan een plaats te denken die heel goed past bij sommige stemmingen die zij wel eens hebben, aan deze plaats een passende naam te geven en daarna de plaats te beschrijven: hoe het er is, hoe je er komt, hoe lang ze er geweest zijn of wanneer ze ernaartoe gaan, wie er allemaal nog meer naartoe mogen gaan, enzovoort. De kunst bij het formuleren van een

poetry idea is deze niet te vaag te laten zijn, maar ook niet te gebonden.

Een Nederlands gedicht waarop de werkwijze van Koch goed kan worden uitgeprobeerd, tot in de vorm van het gedicht toe, is 'Metamorfose' van J. Bernlef:

> Als alles kits is, de kachel naar bed
> de kinderen in de kolenkit
> ga ik rustig aan tafel zitten huilen met de lamp aan
> net zolang tot ik een koe ben.
>
> Ik zal de dag prijzen waarop ik
> voor het eerst boe zal roepen
> en in het groene gras zal happen.

Wat dit gedicht geschikt maakt voor deze werkwijze, is het retorische patroon, het spel met uitdrukkingen en zegswijzen en de mengeling van realisme en fantasie. Afhankelijk van het moment waarop dit gedicht aan de orde komt, kan een leraar besluiten de creatieve verwerking als een eindpunt te beschouwen of na deze verwerking terug te gaan naar het gedicht van Bernlef. De verwerking draagt dan bij aan inzicht in het oorspronkelijke gedicht. Natuurlijk is het laten schrijven van gedichtjes niet de enige manier om leerlingen op gelezen poëzie te laten reageren. Ook het combineren van poëzie met muziek, met een foto of tekening is mogelijk. Of het dramatiseren van een gedicht, al dan niet aan de hand van een poetry idea. Leerlingen kunnen posters maken, incomplete teksten aanvullen, verschillende versies van één gedicht met elkaar vergelijken, enzovoort. In al deze gevallen zijn zij bezig met het interpreteren van gedichten, anders dan bij de analyse weliswaar, maar vaak niet wezenlijk ervan verschillend.

Na de les

Uit de definitieve versie van 'Aan de herinnerde rivier', in *Op het droge*, zou je kunnen opmaken dat ik mijn schouders heb opgehaald over het oordeel van de klas. Maar dat is niet zo. Wel waren de argumenten voor de ene of de andere versie mij vaak te primitief (de voorkeur voor traditionele poëzie met betrekking tot de strofenversie; het plezier om de imitatie van een trechter en van slingerbewegingen met betrekking tot de grillige versie), maar juist na deze opmerkingen wist ik zeker dat ik weliswaar terecht aan beide versies twijfelde, maar dat ik de verlangde losheid moest zien te bereiken met geringe typografische middelen, en niet met grove. Uiteindelijk heb ik alleen aan de tweede en de vierde strofe een klein steekje los gemaakt.

Dit alles speelde zich af in de klas van een ander. Had ik indertijd in mijn eigen klassen net zo openhartig kunnen zijn over mijn eigen gedichten? Ik betwijfel het. Ik ben bang dat de géne van de vijftienjarige zich te gemakkelijk ook van mij meester zou hebben gemaakt.

In een vertwijfelde terugblik heb ik me de afgelopen tijd wel afgevraagd of het voor leraren zoals ik er indertijd een was, niet jammer is dat het voorstel voor een verplichte boekenlijst in zijn geheel opzij geschoven is. Was dat niet net het middel

geweest waarmee je voorkomt dat je steeds weer de aanwezigheid van poëzie in de klas moet verdedigen, tegen op safe spelende leerlingen, maar ook tegen de eigen emoties?

Dan had je tenminste een paar jaar ongestoord je HAVO- en VWO-leerlingen kunnen laten wennen aan raadselachtige zekerheden als van Lucebert: 'Taal die in wormen spuwt/ Taal zonder maag/ Maar met kragen om/ Taal die jee en na naait/ Op levenslange wangen en lippen/ Ik ben een taal/ die als water wegzwemt naar een tuil/ lucht.'

Maar ook zonder dat de minister daartoe verplicht, moet poëzie-onderwijs dat zekerheden ontregelt en onzekerheden helpt accepteren, dat een gefundeerd gevoel voor vormen van het raadselachtige beloont zoals andere vakken het gevoel voor het exacte, een volwaardige plaats hebben in het onderwijs, met of zonder bezoekende dichter in de klas. Afwisselend gedurende een kwartier, een heel uur, een terloopse drie minuten, in totaal misschien maar zeven tien uur per schooljaar, maar dan wel in alle klassen, vijf of zes jaar lang, van brugklas tot schoolonderzoek.

Cor Geljon

Het verwaarloosde drama

Het toneel is het stiefkind van de literatuurles.

Hoewel elke leraar Nederlands de stelling zal onderschrijven dat het literatuuronderwijs de componenten epiek, lyriek en dramatiek bevat, blijkt in de praktijk dat het drama vaak stiefmoederlijk behandeld wordt. Zelden wordt er in de klas een toneelstuk gelezen en dat is niet zo vreemd: een toneelstuk is immers niet geschreven om gelezen te worden, maar vormt de literaire basis voor een voorstelling.

Wie leerlingen echt wil laten kennismaken met drama zal ze dus eigenlijk moeten confronteren met het levende product in het theater. Trouwens, wie leest er behalve de theatermakers ooit een toneeltekst voor zijn plezier? Het lijkt een typische schoolactiviteit en deze kan dan ook alleen gerechtvaardigd worden als het lezen verbonden wordt met de theatrale mogelijkheden die de tekst biedt of als voorbereiding op theaterbezoek.

Zoals een leraar zijn leerlingen in de literatuurles willen vormen tot competente lezers die plezier in lezen hebben, zal hij ze ook moeten voorbereiden op het bezoek aan de schouwburg, zodat ze er vertrouwd mee raken en in staat zijn kritisch van alle aspecten van een voorstelling te genieten.

Wie pleit voor meer aandacht voor het drama, loopt het gevaar te overvragen. De geschiedenis van het theater, de bouw van het drama en de kennis van speelstijlen zijn zeer interessant voor een theaterliefhebber, maar je zult je, gezien de overbelaste lesprogramma's, moeten beperken tot de meest essentiële zaken: de tekst en de voorstelling.

De leraar die voor drama kiest, moet met zijn klas toneelteksten gaan lezen als partituur voor een voorstelling; met aandacht voor de verschillende mogelijkheden die de tekst biedt met betrekking tot rolinvulling, mise en scene, betekenis, interpretatie en boeiende werking. Al lezend moeten de leerlingen oog en oor krijgen voor de theatrale middelen die bij een voorstelling een rol kunnen spelen.

Het uiteindelijk doel is dat ze straks als toeschouwer in staat zijn betekenis toe te kennen aan het handelingsverloop van het stuk en de theatrale elementen van de voorstelling en na afloop hun waardering, begrip en inzicht kunnen formuleren. Dit klinkt misschien pretentieus, maar de lespraktijk heeft aangetoond dat het haalbaar is.

In dit artikel komen enkele onderdelen aan de orde die ik van belang acht voor de literatuurles en ik zal hierbij aangeven op welke wijze ze in de klas behandeld kunnen worden.

De tekst als partituur

Een toneeltekst is niet geschreven om gelezen te worden. De tekst is een partituur, een volledige neerslag van een complex van nauwelijks vast te leggen theateractiviteiten. De dramatekst is daarom altijd onvoltooid en wat de lezer onder ogen krijgt, wordt bij iedere voorstelling anders gerealiseerd. Geen voorstelling is gelijk en geen productie is definitief af. De door de acteurs uit te spreken tekst en de eventuele regieaanwijzingen zijn voor de lezer belangrijke informatie, maar ze vormen

slechts één aspect van de overdracht van het verhaal. Een stuk kan literaire kwaliteiten hebben, maar het gaat uiteindelijk om de dramatische kwaliteiten. De 'betekenis' van een stuk in de voorstelling ligt vooral in de manier waarop de woorden worden uitgesproken, in de expressie en de gebaren van de acteurs, de kostuums, in de mise en scene en het toneelbeeld van decor en licht.

Iedere productie is het resultaat van een grote variatie van bouwstenen en die wordt vooral bepaald door de interpretatie die de regisseur aan de voorstelling wil meegeven. Ook de regisseur die zo getrouw mogelijk de oorspronkelijke tekst wil opvoeren, geeft door de keuze van de acteurs en het gebruik van de theatrale middelen een eigen kleur aan de voorstelling. Daarbij komt dat veel regisseurs bewust voor een nieuwe interpretatie kiezen. In de voorstelling van Shakespeare's *Getemde Feeks* door de inmiddels opgeheven vrouwentoneelgroep Persona, werd Katharina wel verslagen, maar niet

getemd en aan het slot schreeuwde ze vol afschuw en walging het publiek toe: ‘Je man, dat is je steun, je lot, je leven, je souverein’. En de regisseur die Kniertje in *Op Hoop van Zegen* nu eens niet door een zielig omaatje laat spelen, maar door een stevig wijf dat verbolgen uitroept dat de vis duur betaald wordt, maakt een duidelijke keuze.

Een toneeltekst is een uitnodiging tot opvoering en dat betekent dus ook voor de literatuurles opvoeringgericht lezen: lezen en in gedachten opvoeren. Bij de behandeling van een toneelstuk moet dus vooral aandacht besteed worden aan de verschillende interpretatiemogelijkheden en de theatrale middelen die daarbij een rol kunnen spelen. Eigenlijk is het dan onmogelijk zonder enige theaterervaring een tekst te lezen, maar leerlingen hebben via de televisie meestal een redelijke kijkervaring die ze kunnen benutten.

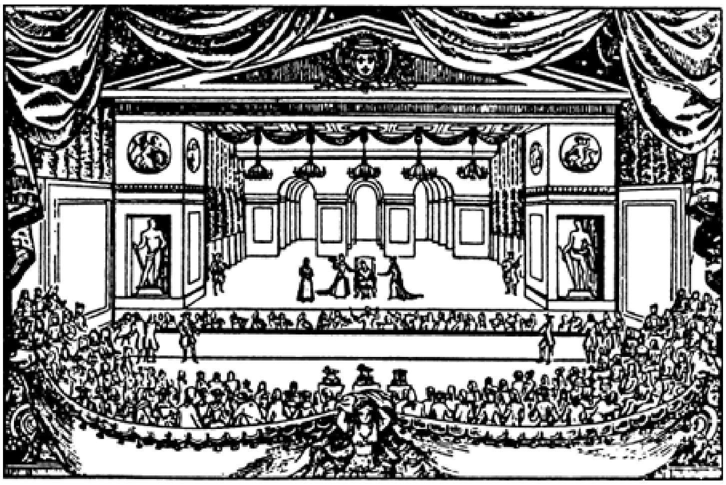
Bovendien komen er steeds meer videoregistraties van toneelstukken beschikbaar en zelfs het kritisch bekijken van een stukje Cagney en Lacey kan de ogen openen voor de vormaspecten van het drama.

Een eenvoudige dialoog van enkele regels is al voldoende om het partituurkarakter van een tekst duidelijk te maken. De klas krijgt bijvoorbeeld de volgende regels voorgelegd:

A: Wat is dat?
B: O, dat betekent niets.
A: Kom eens hier.
B: Zo had ik het niet bedoeld.

De leerlingen bereiden de dialoog in tweetallen voor en vragen zich af wie A en B zijn, wat er te zien en te horen is en ze moeten zich daarbij realiseren dat de tekst vaak een klein onderdeel binnen een handeling is. Vergelijking van de ongetwijfeld zeer verschillende opvoeringsconcepten geeft meestal genoeg materiaal om te praten over de betrekkelijkheid van het talig aspect van een voorstelling, maar tegelijkertijd ook over de enorme mogelijkheden die een tekst biedt.

Als overgang naar de tekstbehandeling wordt de klas geconfronteerd met een intrigerende openingsscène van een stuk, zoals de eerste bladzijden van *Een Bruid in de Morgen* van Hugo Claus. Vader en moeder Pattini ruzieën in afwachting van een kennelijk belangrijk bezoek van een zekere Hilda over voorlopig onduidelijke kwesties. Daarbij kun je vragen stellen als: Welke suggestie gaat uit van het openingsbeeld? In welke situaties bevinden de personages zich? Beschrijf de personages in hun onderlinge relatie. Welke vragen worden opgeroepen en in hoeverre worden die direct beantwoord en welk effect heeft dit?



Dramatis personae

Op het toneel is er meestal geen verteller die je - zoals in een verhaal - in een enkele zin kan informeren over de achtergronden van de personen. ‘Op dat moment stormde de oudste zuster van de dominee binnen, al enkele jaren weduwe, zeer progressief denkend en uiterst muzikaal.’ Het toneel gebruikt andere middelen om de toeschouwer in te lichten over de eigenschappen, opvattingen, waardepatronen en motieven van een personage, zoals mededelingen van roddelende dienstmeisjes of gesprekken bij afwachting van een bezoek, zelfkarakterisering in monologen of openhartige gesprekken en de ontwikkeling van de figuur in het handelingsverloop.

De vragen die een leerling zich na lezing van een tekst moet stellen zijn: Welk beeld krijg ik van een personage en hoe kom ik aan die informatie? Hoe is zijn relatie met anderen en welke positie neemt het in met betrekking tot ideologische of sociale tegenstellingen? Tenslotte moet hij vaststellen hoe de figuur binnen zijn interpretatie gestalte zou kunnen krijgen in een voorstelling door spel en kostumering. Het maakt immers verschil of je de Pattini's in *Een Bruid in de Morgen* ziet als kleinburgerlijke tobbers of als een verlopen artiestenechtpaar en of je kiest voor een naturalistische voorstelling of voor een productie waarin de figuren bijna symbolen worden, zoals Agaath Witteman enige jaren geleden bij de Haagse Comedie deed.

Waar gaat het over?

Een toneelstuk is geen toevallige samenloop van omstandigheden. De voorstelling toont meestal een conflict tussen personen of groepen of een innerlijke strijd en dat conflict komt via het handelingsverloop al dan niet tot een oplossing. Hiermee doet de schrijver een uitspraak over zijn visie op de mens en de wereld om hem heen.

Die boodschap wordt niet altijd even expliciet uitgesproken. De auteur probeert zijn intenties zo natuurlijk mogelijk in zijn stuk te verweven en hoopt dat de voorstelling bij het publiek een betekenisvolle herinnering achterlaat. Het gaat vaak om thema's en vragen van alle tijden die toch weer per plaats en tijd een andere invulling moeten krijgen.

Daarom zal de regisseur in zijn productie vaak een eigentijdse interpretatie willen laten doorklinken en in zijn vormgeving geeft hij commentaar op de tekst.

Leerlingen moeten zich bij het lezen van een tekst bewust zijn van de betekenismomenten in een script en oog krijgen voor de theatrale invulling die deze betekenis kan krijgen. Al lezend zetten zij in de marge tekens die aangeven waar en hoe die betekenismomenten gerealiseerd kunnen worden. Je kunt een koning in een koningsdrama neerzetten als een welsprekende reus in een prachtige hermelijnen mantel op een gouden troon in een helverlichte zaal, maar ook als een stotterende muisgrijze dwerg op de rand van zijn bed in een schemerig vertrekje.

Zo geeft een voorstelling signalen die in samenhang met de tekst kunnen wijzen op een betekenis, al moet elke toeschouwer uiteindelijk zijn eigen conclusies trekken.

Het gezamenlijk bekijken van recensies, waarin interpretaties worden becommentarieerd (bijvoorbeeld over de Medea-voorstelling van Het Theater van het Oosten waar in het kader van het thema ‘culturele verschillen’ een zwarte Medea

optrad), kan een extra prikkel zijn om een stuk vanuit een eigen visie enscenerend te lezen.

Boeiende werking

Het is voor iedere leerling duidelijk, dat een schrijver die zijn publiek niet weet te boeien beter een ander vak kan kiezen, maar hoe bereikt hij dat hij boeit? En wat kan een regisseur met het script doen om de aandacht van de toeschouwers vast te houden? Een boek dat je niet zo boeit, kun je even wegleggen of je slaat een paar bladzijden over. Dat is bij een voorstelling niet mogelijk. De boeiende werking is een essentieel onderdeel van het drama. Leerlingen moeten oog krijgen voor de boeiende elementen in een toneeltekst en daarbij een aantal mogelijkheden voor een voorstelling kunnen bedenken. Een goede voorbereiding is het vertonen van een videofragment van een politieserie, waarbij de leerlingen de boeiende

momenten noteren om na afloop met elkaar na te gaan welke middelen bruikbaar zijn in het theater. Daarna kunnen zij bij een stuk tekst in de kantlijn aantekenen waar in potentie boeiende aspecten zitten.

In eerste instantie moet het dramatisch conflict zo interessant zijn dat de toeschouwer nieuwsgierig blijft naar de afloop, maar dat is op zich zelf niet voldoende. Wil de voorstelling blijven boeien, dan moet de auteur de ingrediënten van zijn verhaal zo rangschikken, dat het publiek steeds nieuwe impulsen krijgt om geïnteresseerd te blijven.

In de eerste minuten van *Een Bruid in de Morgen* is er direct al sprake van een kennisachterstand van het publiek door enkele vage toespelingen: de vooruitwijzingen naar het belang van het bezoek van Hilda en de terugverwijzingen naar een huwelijksleven vol teleurstellingen.

Soms krijgt het publiek een kennisvoorsprong; dat is het poppenkastgevoel van de kleutertijd als Katrijn aankondigde, dat ze haar man een poets wilde bakken. Een ander keer wordt het handelingsverloop vertraagd, bijvoorbeeld wanneer de moordenaar wordt opgehouden door een aanbellende buurvrouw.

Al deze elementen hebben te maken met de wijze waarop de auteur zijn materiaal heeft georganiseerd, maar uit hun kijkervaring met film en TV weten leerlingen, dat een belangrijk deel van je interesse ook wordt bepaald door de mate waarin je met een personage kunt meeleven. Daarom is er aandacht nodig voor de identificatiemogelijkheden die zover kunnen gaan, dat je zelfs kunt meeleven met een oorlogsmisdadiger. Emotionele uitingen als huilen en lachen werken aanstekelijk en de herinnering, bevestiging of aantasting van eigen normen en waarden roepen een extra spanning op. Leerlingen moeten zich realiseren dat die boeiende werking een rol kan spelen bij de vaak onbewuste betekenistoekenning.

De toneeltekst bevat voor de lezer al veel boeiende elementen en de toneelmaker zal zich op zijn beurt weer inspannen om deze gegevens optimaal te benutten. In eerste instantie gebeurt dat door het spel van de acteurs en de mise-en-scene, maar daarbij kan hij verschillende theatereffecten bedenken: verrassende decorwisselingen of geluids- en lichteffecten. De moderne theatertechnieken laten treinen langsdenderen en tonen kolkende zeeën, die vaak bloedstollender zijn dan de knapste filmeffecten. Ook zonder regisseursopleiding blijken leerlingen vindingrijk genoeg om een aantal van dergelijke effecten bij het script te bedenken.

> '*Maken we gebruik van inleidende muziek en klinkt die vredig of angstaanjagend? Is er vrolijk morgenlicht of grauwe ochtendschemer?*'

Teksten in de klas

Het lezen van toneelteksten in de klas zal dus opvoeringgericht lezen moeten zijn, met als belangrijkste vragen: Hoe stel je je het toneelbeeld voor? Hoe zal de acteur deze tekst over het voetlicht brengen? Welke suggestie gaat hiervan uit? En is dat van belang voor de betekenis en de boeiende werking?

Het is niet noodzakelijk en gezien de tijd ook niet altijd wenselijk complete stukken te lezen. Met een zo neutraal mogelijke samenvatting van de inhoud kan het werken met een of enkele fragmenten uiterst zinvol zijn. Een voorbeeld. In de eerste passage uit de scène ‘Nachtwake’ uit *Goed en Kwaad* van Botho Strauss zien we een man die naast het bed van zijn slapende vrouw zit. Ze wordt wakker en vraagt waarom hij daar de hele nacht gezeten heeft. Na eerste lezing proberen we vast te stellen waar het in deze passage om gaat, (waarschijn-

lijk om een vastgelopen relatie), en vragen ons af hoe de partners in die relatie functioneren en wat voor consequenties dat heeft voor een voorstelling. We proberen aan de hand van de tekstgegevens een persoonsbeschrijving op te stellen. Vervolgens bekijken we de auditieve en visuele consequenties van onze keuze. Maken we gebruik van inleidende muziek en klinkt die vredig of angstaanjagend? Is er vrolijk morgenlicht of grauwe ochtendschemer? En is de kamer armelijk of rijk gemeubileerd? Hoe zien de mensen er uit? Heeft de man een krant op schoot en veel drankflessen of een koffiekan naast zich? Kijkt hij zijn vrouw aan en gaat hij op de rand van het bed zitten? Spreekt hij liefdevol, kil, ongeïnteresseerd of geïrriteerd? Hoe reageert de vrouw? En klinkt haar stem angstig, neerbuigend, agressief of geïnteresseerd? De tekst op zich bevat nog weinig direct aanwijsbare boeiende elementen, maar het fragment moet boeiend worden door de spanning die er tussen de partners bestaat. Hoe maak je deze spanning voelbaar?

Een klas, die op deze manier bezig is met een toneeltekst, leert inzien, dat elke keuze een bijdrage levert aan het beeld dat de toeschouwer van de relatie krijgt en dat uiteindelijk een rol speelt in de betekenis van de voorstelling. Een eenvoudiger werkvorm is het op verschillende manieren hardop laten lezen van een fragment. De klas bereidt in groepjes een stuk tekst voor, waardoor er een aantal korte hoorspelletjes ontstaat, die een diversiteit aan interpretaties garanderen. Het effect is verrassend en verheldert het inzicht in de mogelijkheden van de tekst en het belang van pauzes en stiltes in de voorstelling.

Docenten met meer spelervaring kunnen fragmenten in allerlei zettingen laten uitspelen of als uitgangspunt gebruiken voor improvisaties. Het mooiste is natuurlijk als direct na afloop van de behandeling van een tekstfragment de eigen interpretatie vergeleken kan worden met televisieregistratie van dezelfde passage uit een voorstelling.

Er is de laatste jaren veel toneelliteratuur beschikbaar gekomen tegen een lage prijs. Hoewel er m.i. meer goede Nederlandse toneelschrijvers zijn dan vaak beweerd wordt - ik denk aan Judith Herzberg, Willem Jan Otten en vooral Hugo Claus, zal de docent bij de keuze van een stuk niet eenkennig moeten zijn en vooral gebruik moeten maken van vertaald toneel.

Wie liever een complete tekst behandelt, kan het best een eenacter kiezen. *Het Kind* van Herman Heijermans, dat een mogelijke euthanasie van een blindgeboren kind behandelt, leent zich uitstekend voor ensceneren lezen en er bestaat bovendien sinds vorig jaar een videoregistratie van.

Theaterbezoek

Een middelbare school is geen regisseursopleiding en het einddoel van de lessen kan niet de competente scriptlezer zijn. Het werken met toneelteksten heeft alleen maar zin als het een plaats heeft in de vorming tot theaterbezoeker: iemand die weet wat de bouwstenen van de voorstelling zijn en daardoor enig inzicht heeft in wat er achter die vierde wand gebeurt en welke werking dat op de toeschouwer kan hebben.

Het gaat om theaterliefhebbers die niet passief een productie consumeren, maar bijvoorbeeld begrijpen, dat in de voorstelling van het koningsdrama *Edward II* van

Christopher Marlowe door de theaterwerkplaats Independence in 1988 op het slipje van de koning een leeuw was geborduurd om te accentueren dat daar het centrum van zijn macht lag.

En als duidingen niet zo expliciet zijn, dan moeten die liefhebbers zich tenminste afvragen waarom in de recente voorstelling van *Het Zuiden* van Julien Green door het Zuidelijk Toneel na de kennismaking van de luitenant en de jonge planterszoon plotseling het voordoek sloot, om direct daarna weer open te gaan voor hetzelfde bevroren beeld, maar nu in grijs spookachtig licht.

Om oog en oor hiervoor te scherpen moet het schouwburgbezoek voorbereid worden. Het gezamenlijk opvoeringgericht lezen van toneelteksten kan een heel zinnige voorbereiding zijn, maar het is niet de enig juiste opleiding voor de toekomstige theaterliefhebber.

Bij theater gaat het immers om kijken en luisteren en ik kan me heel goed voorstellen, dat een klas die na een inleidende les over tekst en theatrale middelen een aantal TV-registraties

met gerichte opdrachten bekijkt en na afloop hierover discussieert, redelijk voorbereid naar de schouwburg gaat.

Er komt steeds meer materiaal beschikbaar en ook de NOS is de laatste jaren tamelijk actief geweest met het registreren van voorstellingen. Hoe het bezoek aan de schouwburg ook voorbereid wordt, het gaat er uiteindelijk om dat leerlingen na afloop kunnen vertellen waar de voorstelling volgens hen over ging, wat ze er van vonden en welke dingen die ze gezien en gehoord hebben daarbij een rol hebben gespeeld. Een vergelijking met de oordelen en de daarbij aangevoerde argumenten in de verschillende recensies daarna is uiteraard bijzonder interessant.

Theater voor de lijst

Een project dat het theaterbezoek door leerlingen van de bovenbouw wil introduceren en stimuleren is Theater voor de Lijst, een samenwerkingsproject van het Landelijk Ondersteuningsinstituut voor Kunstzinnige Vorming (LOKV) en het Rijnlands Lyceum in Oegstgeest in de cursus 1990-91. Het bijzondere van dit project is, dat het theaterbezoek gekoppeld kan worden aan de literatuurlijst Nederlands voor het eindexamen, zonder dat de leerlingen het stuk zelf gelezen hebben. Het gaat dus puur om de voorstelling.

De leerlingen van 4 havo en 5 vwo krijgen dit cursusjaar elke zes weken een lijst met geselecteerde voorstellingen, voorzien van enige extra informatie. Met een speciale theaterpas kunnen ze tegen gereduceerde prijzen de voorstellingen van hun keuze bezoeken. Ze moeten dat overigens zelf regelen.

Als ze dat willen, kunnen ze de voorstelling op hun literatuurlijst zetten, mits ze een theaterverslag maken. Hiervoor is een lijst met aandachtspunten opgesteld. Daarin komen uiteraard punten aan de orde als handelingsverloop, personages en de thematiek

van het stuk, maar het accent valt vooral op de theatrale elementen van de voorstelling, zoals spel, mise en scene, decor, belichting en muziek.

Het LOKV verstrekt de docenten extra informatie over de voorstellingen. De toetsing verloopt analoog aan die van de boeken op de lijst; in een gesprek met de docent tijdens het tentamen komt de voorstelling ter sprake. Uitgangspunt is dan het ingeleverde theaterverslag. Uit het gesprek moet duidelijk worden wat de leerling van de voorstelling heeft begrepen en of hij zich een mening heeft kunnen vormen. Leerlingen van 4 havo kunnen maximaal vier, de 5 vwo-ers maximaal vijf voorstellingen op hun lijst zetten.

Het project wordt ingeleid met een introductieles aan de hand van een lesbrief. Bovendien krijgen leerlingen informatie over theater in het algemeen; wat is theater, wie is wie in een toneelgezelschap en hoe komt een voorstelling tot stand? In het project is ook de mogelijkheid opengesteld een enkele cabaretvoorstelling te bezoeken; criterium bij de keuze hier is of er sprake is van een zeker handelingsverloop en

of er gebruik gemaakt wordt van theatrale elementen.

Het is de bedoeling dat het project in de volgende cursus wordt voortgezet in enkele andere regio's.

Drama en TV

Drama beperkt zich niet tot de schouwburg. Ieder TV-station zendt dagelijks een aantal uren drama uit en zelfs de oorspronkelijk Nederlandstalige TV-serie mag zich verheugen in een enorme groei, al vallen er bij de kwaliteit wel enige kanttekeningen te plaatsen. Het lijkt dus een absolute noodzaak aandacht te besteden aan TV-drama. Het is de vorm van drama waarmee de leerlingen het meest geconfronteerd worden en bovendien is het voor scholen die zich niet in de buurt van een theaterstad bevinden het enige alternatief voor de schouwburg.

Ik zou me in de les vooral willen richten op het complete TV-spel, of dit nu in het theater geregistreerd of speciaal voor televisie geschreven is. Hoewel bij televisie elementen als de cameravoering de ‘voorstelling’ sterk medebepalen (denk aan het verschil tussen een close up of totaalshot), blijven de meeste van de hierboven genoemde aandachtspunten relevant. Maar daarnaast is het zinnig de serie onder de loep te nemen. Bij Goede Tijden Slechte Tijden, dat vijf avonden per week wordt uitgezonden, bevat een aflevering van 20 minuten niet minder dan 18 scènes. Het is heel verhelderend om bijvoorbeeld te zien hoe dan van karakteropbouw geen sprake kan zijn en welk effect dit werken met stereotiepen op de beeldvorming van de kijker zal hebben.

Voor de vorming tot kritische kijker lijkt het mij goed na te gaan vanuit welk wereld- en mensbeeld de verschillende populaire series hun verhaal vertellen en welke dramatische elementen daarbij een bepalende rol spelen.

> ‘*Toneelteksten verdienen een volwaardige plaats binnen de literatuurles, mits ze gelezen worden als uitnodiging tot opvoering*’

Epiloog

Een dramatekst is een onderdeel van de literaire kunst en wordt gerealiseerd in het theater. Toneelteksten verdienen een volwaardige plaats binnen de literatuurles, mits ze gelezen worden als uitnodiging tot opvoering. De videoregistratie van toneelstukken kan hierbij een belangrijk hulpmiddel zijn. De dramalessen staan vooral ten dienste van de voorbereiding op het schouwburgbezoek, maar daarnaast spelen ze een rol bij het bekijken van TV-drama. Het is de taak van de leraar literatuur mee te werken aan de vorming van de leerlingen tot kritische theaterbezoekers. Als we spreken over een examenlijst met verplichte nummers dan zou daar tenminste één toneelstuk of voorstelling op voor moeten komen.

Maarten Steenmeijer

Tussen taal en literatuur
Vertalingen in het literatuuronderwijs

Wanneer ben ik van de Spaanse literatuur gaan houden? In elk geval niet bij de kennismaking, in het eerste jaar dat ik Spaanse taal- en letterkunde studeerde. Want hoe kon ik van boeken houden die ik nauwelijks kon lezen? Toch werd dat laatste wel van mij verwacht: het eerste studiejaar werd op niet kinderachtige wijze afgesloten met het tentamen Spaanse letterkunde van de negentiende eeuw (en nog een staartje achttiende eeuw), waarvoor een lijst van maar liefst vijftig titels diende te worden verwerkt.

Het grootste struikelblok was niet dat de meeste titels in hoge mate aan bloedarmoede leden, want dat kon ik destijds hooguit vermoeden. Immers, na een stuk of wat maanden geploeter in het talenlaboratorium was mijn kennis van het Spaans veel te gering om de voorgeschreven boeken in het origineel te kunnen lezen. Dat vormde de grote hindernis, waar ik helaas niet via de omweg van de vertaling omheen kon lopen, om de eenvoudige reden dat er geen Nederlandse vertalingen bestonden van deze vijftig verplichte nummers. Dat was maar goed ook, denk ik nu, want als er wel vertalingen voorhanden waren geweest, dan had ik kunnen begrijpen wat ik las. En dan was ik waarschijnlijk terstond iets anders gaan studeren: de Spaanse literatuur uit de achttiende en negentiende eeuw prikkelt bepaald niet de nieuwsgierigheid naar wat er nog meer in het Spaans is geschreven.

Ik weet dat ik de onzinnige discipline heb opgebracht om vijftig keer, telkens weer opnieuw, een poging te doen een boek te lezen dat ik niet kon lezen, maar ik kan het me nauwelijks meer voorstellen. Wel kan ik me nog heel goed de euforie herinneren die zich meester van me maakte wanneer ik iets tegenkwam dat ik begreep of meende te begrijpen. Die zeldzame momenten deden zich vooral voor tijdens de dierbare uren dat ik gedichten van Gustavo Adolfo Bécquer en Rosalía de Castro las, de twee grote (post)romantische dichters van Spanje. Poëzie over grote gevoelens in eenvoudige, heldere taal:

> Niets is er eeuwig voor de mens, gast
> van een dag op deze aardse wereld,
> waarop hij geboren wordt, leeft en tenslotte sterft,
> zoals alles hier wordt geboren en leeft en sterft.
> (uit het gedicht ‘Vredig was de dag’, in: Rosalía de Castro, *Vaarwel rivieren*, *vaarwel bronnen*, 1985)

Rosalía de Castro (1837-1885)

Nu, twintig jaar later, en in deze taal, het Nederlands, heeft de poëzie van De Castro en Bécquer vooral nostalgische waarde voor mij, maar toen ik hun gedichten op mijn achttiende las, in het zo klinkerrijke, welluidende Spaans, maakten ze een verpletterende indruk: de kloof tussen wat er op papier stond en wat ik kon lezen was klein genoeg om overbrugd te kunnen worden, zodat ik bij machte was dit mooi te vinden.

Handicaps

Nog steeds ervaar ik bijna dagelijks hoe groot het struikelblok van de taalvaardigheid is bij het onderwijs in de literatuur van een vreemde taal, zij het nu aan de andere kant van de tafel (eerst in het middelbaar onderwijs, nu op de universiteit).

Het paradoxale geval wil dat ik de literatuurcolleges waarin de literatuur het meest tot haar recht komt niet geef aan mijn eigen studenten - van de vakgroep Spaans in Nijmegen -, maar aan studenten van buiten de vakgroep. Dat komt omdat studenten Spaans in tweeërlei opzicht gehandicapt zijn bij het volgen van literatuuronderwijs. In de eerste plaats omdat zij, vanaf het tweede jaar, worden verondersteld in het Spaans over hun leeservaringen te praten en schrijven, wat hun vanzelfsprekend veel meer moeite kost dan wanneer zij gebruik zouden maken van hun moedertaal.

> '*Het literatuuronderwijs dat gebruik maakt van vertalingen kent derhalve maar één belangrijke beperking: de beschikbaarheid van vertalingen*'

De tweede handicap is dat zij de literaire werken niet in vertaling, maar in de oorspronkelijke taal dienen te lezen. Dit betekent niet alleen dat er bij het lezen veel wordt gemist, maar ook dat een heleboel grote werken voorlopig ongelezen in de kast moeten blijven staan. Want voor een goed begrip van *Don Quichot*, *Rayuela*, *De herfst van de patriarch, De wraak van don Julián*, om maar een paar willekeurige hoogtepunten uit de Spaanstalige literatuur te noemen, is een niveau van leesvaardigheid nodig dat zelfs een verse doctorandus vaak nog niet heeft (en met de schrikbarend toegenomen en toenemende versnippering van het studieprogramma steeds minder zal hebben).

Van de mensen met een ander hoofdvak kan vanzelfsprekend niet worden geëist dat zij de boeken in het Spaans lezen, laat staan dat zij in het Spaans verslag doen van hun leeservaringen. Zij lezen en bespreken de buitenlandse boeken in hun moedertaal, zodat er bij hen geen taalbarrière is die het lezen in de weg staat. *Honderd jaar eenzaamheid* en *Het groene huis* kunnen derhalve even grondig worden gelezen en besproken als *Ik heb altijd gelijk* en *Het verdriet van België*. Natuurlijk liggen Colombia en Peru een stuk verder weg dan Amsterdam en Vlaanderen, maar een literatuurdocent Spaans zal in de regel niet veel meer tijd nodig hebben om de cultureel-historische context van *Honderd jaar eenzaamheid* te schetsen dan een literatuurdocent Nederlands nodig heeft om de weg naar *Het verdriet van België* te plaveien. Deze context is immers niet meer dan een opmaatje, daarna begint het echte avontuur pas, het interpreteren, of het nu om een Nederlands, Spaans of Chinees boek gaat.

Het literatuuronderwijs dat gebruik maakt van vertalingen kent derhalve maar één belangrijke beperking: de beschikbaarheid van vertalingen. Een beperking waarvan we in Nederland wat de moderne literatuur betreft steeds minder last hebben: er is (en wordt) veel vertaald. De keuze is groot genoeg om in elk geval een indruk te kunnen krijgen van wat de twintigste-eeuwse literatuur in Frankrijk, Duitsland, Engeland, de

V.S., Rusland, Spanje en Spaans-Amerika heeft voortgebracht. Weliswaar zijn niet alle belangrijke vertalingen leverbaar via de reguliere boekhandel - wat binnen twee jaar niet is verkocht, wordt verramsjt -, maar in de bibliotheek kan vrijwel alles wat is vertaald, nog worden geleend (en eventueel vermenigvuldigd). Wat de literatuur van vóór 1900 betreft, zijn er soms grote verschillen. Zo is er van de oude, 'klassieke' Spaanse literatuur maar heel weinig vertaald terwijl er van veel grote werken uit de Franse, Engelse en Duitse literatuur vaak verschillende vertalingen bestaan. Maar ook hier vertonen zich nogal wat leemten. Het is een bekend verhaal: Nederland houdt niet van oude literatuur.

Waarom vertalingen?

Ik ben me ervan bewust dat bovenstaand verhaal niet helemaal van toepassing is op studenten Engels, Duits en Frans. De reden is dat zij voorkennis op VWO-niveau dienen te hebben wanneer ze aan een universitaire studie beginnen, terwijl een dergelijke eis niet wordt gesteld aan aankomende studenten Spaans. Maar bij het literatuuronderwijs in het middelbaar onderwijs - en daar gaat het hier tenslotte om - hebben alle vreemde talen te kampen met de handicap van de taalvaardigheid (al heeft het Engels dank zij radio en t.v. natuurlijk een ruime voorsprong op de andere vreemde talen). De handicap waarvoor het literatuuronderwijs van de vreemde talen zich gesteld ziet, doet zich in het middelbaar onderwijs dus nog veel scherper voelen dan in het universitair onderwijs: de taal waarin moet worden gelezen is niet de moedertaal. Een handicap die alleen kan worden opgeheven wanneer de docent besluit om de boeken niet in de oorspronkelijke taal, maar in vertaling te laten lezen.

Dat dit zo weinig gebeurt, is begrijpelijk en verdedigbaar, maar maakt ook duidelijk waar de prioriteiten liggen in het literatuuronderwijs in de vreemde talen: het gaat niet alleen en misschien zelfs wel niet in de eerste plaats om de literatuur, maar om (het leren van) de vreemde taal. Dát is de reden waarom de boeken in het Frans, Duits, Engels en Spaans moeten worden gelezen. Het argument dat de leerlingen meer van het boek proeven wanneer ze het in het origineel lezen, klinkt nobel maar getuigt van weinig realiteitszin: de leesvaardigheid van de leerlingen schiet daartoe nog veel te veel te kort.

Hoe sterk het literatuuronderwijs aan het taalvaardigheidsonderwijs is gekoppeld, blijkt ook uit de eis die veel scholen aan hun leerlingen stellen om ook bij hun leesverslag - mondeling en/of schriftelijk - gebruik te maken van de vreemde taal, al is er, als ik me niet vergis, een tendens om deze eis met enige soepelheid te hanteren.

Een docent kan dus niet anders dan rekening houden met de beperkte leesvaardigheid van zijn leerlingen. Welke mogelijkheden heeft hij dan om literatuur te doceren? Hij kan zijn toevlucht nemen tot de zogenaamde Easy Readers of andere series waarin literaire werken diverse bewerkingen hebben ondergaan om de leesbarrières zoveel mogelijk weg te nemen: er is fors in geknipt, het oorspronkelijke proza is 'aangepast', de teksten zijn voorzien van verklarende woordenlijsten en worden bovendien vaak verlucht met tekeningen of andersoortige illustraties. De verminkte boekjes die de

leerlingen vervolgens krijgen voorgeschoteld, hebben echter weinig meer met literatuur te maken. Is het al een gotspe om te knippen in literaire werken - het knipwerk begint pas in het hoofd van de lezer -, het is onvergeeflijk dat in veel van dergelijke boekjes passages zijn geschrapt die absoluut noodzakelijk zijn om in elk geval het verhaal te kunnen volgen, terwijl de taal van de schrijver niet zelden ernstig verminkt is.

Over het gebruik van woordenlijsten valt te twisten, maar ze moeten in elk geval niet naast of onder de tekst staan, zoals vaak het geval is; dan zijn het smetten op de tekst. Ook de tekeningen mogen de tekst niet in de weg staan, wat ze in de Easy Readers wel doen: ze zijn lelijk en veel te talrijk. Om kort te zijn: je hoeft geen letter in deze boekjes te hebben gelezen om vast te kunnen stellen dat er geen literatuur (meer) in staat. Het getuigt van gemakzucht, van gebrek aan smaak en van minachting voor de literatuur wanneer een docent gebruik maakt van dit soort boekjes om literatuur te onderwijzen. Dat dit desalniettemin toch nog

op vrij grote schaal gebeurt, is even schandelijk als treurig.

Bewerkingen dienen niet alleen uit respect voor het oorspronkelijke werk en om esthetische redenen te worden geweerd uit het literatuuronderwijs, maar ook om didactische redenen, want ze geven een verkeerde indruk van de literaire teksten. Een andere, elegantere manier om een brug te slaan tussen tekst en leerling is gebruik maken van tweetalige uitgaven - uiteraard onder de voorwaarde dat hierin de volledige tekst is afgedrukt en dat de vertaling getrouw is.

Er zijn nog niet veel van dit soort uitgaven verkrijgbaar in ons land, maar de gestage groei van het fonds van de kleine Groningse uitgeverij BoekWerk - die sinds enige tijd elk jaar een aantal tweetalige edities van Franse, Engelse, Italiaanse en Spaanse teksten op de markt brengt - bewijst dat er een toenemende belangstelling voor dit soort uitgaven is. Ze hebben het grote voordeel dat de taalhandicap voor een aanzienlijk deel is weggenomen: zodra de leerling de oorspronkelijke tekst niet meer kan volgen, kan hij uitwijken naar de vertaling, om vervolgens het fragment dat hij niet heeft begrepen opnieuw in het origineel te lezen. Natuurlijk is de kans groot dat veel leerlingen het origineel op de linkerpagina's ongelezen laten en zich beperken tot de vertaling op de rechterpagina's, want dat gaat een heel stuk vlugger. Maar als de toetsing in de vreemde taal plaatsvindt, kan snel genoeg duidelijk worden of alleen maar de vertaling is gelezen of (ook) het origineel.

Omdat de keuze nog zeer beperkt is, kan de docent het niet bij tweetalige uitgaven laten. Maar zelfs als het aanbod wél veel ruimer zou zijn, dan nog zou hij het niet mogen laten bij deze nogal kunstmatige vorm van lezen, want de leerling zou ook in staat moeten zijn om zonder de prothese van de vertaling-naast-hetorigineel, buitenlandse literatuur te lezen. Bovendien moet er in het literatuuronderwijs niet alleen naar worden gestreefd om de leerling te leren zelfstandig literaire teksten in de vreemde taal te lezen, maar ook om ze zelfstandig te selecteren. Het is niet alleen belangrijk dat de leerling een literaire smaak ontwikkelt, het is ook belangrijk dat hij, wanneer hij op eigen benen staat, snel kan beslissen of een tekst hem iets heeft te zeggen en kan zeggen. Met andere woorden, hij moet meteen antwoord kunnen geven op vragen als: interesseert deze tekst mij? Ben ik in staat om - met de nodige inspanning - deze tekst in het origineel te lezen? Of kan ik beter gebruik maken van de vertaling?

Dat kan hij gemakkelijker als hij zichzelf deze vragen ook al in het middelbaar onderwijs heeft gesteld. En dat betekent - zie de laatste vraag - dat het gebruik van vertalingen niet bij voorbaat mag worden uitgesloten van het literatuuronderwijs in een vreemde taal. Gebeurt dit wel en houdt men krampachtig vast aan de eis dat de boeken voor de lijst per se in de oorspronkelijke taal dienen te worden gelezen, dan vindt de selectie voor de leeslijst vooral - en misschien zelfs uitsluitend - plaats op grond van de moeilijkheidsgraad en de omvang van het werk, met als gevolg dat de boekenlijst alleen maar uit niet al te omvangrijke, relatief makkelijk leesbare boeken bestaat. Nu zijn er genoeg juweeltjes te vinden die zo'n lijst cachet kunnen geven, maar het is natuurlijk uiterst merkwaardig dat hierop dan van García Márquez - om maar een voorbeeld te noemen - wél de korte romans *De kolonel krijgt nooit post* en *Kroniek van een aangekondigde dood* een plaats kunnen krijgen, maar dat omvangrijker werken als *Honderd jaar eenzaamheid* en *De herfst van de patriarch* moeten worden geweerd.

Er is dus veel voor te zeggen om ook vertalingen toe te laten op de leeslijsten. Om noch de literatuur noch de vreemde taal te kort te doen zou per titel kunnen worden afgesproken of het origineel dan wel de vertaling dient te worden gelezen: *De kolonel krijgt nooit post* in het Spaans, *Honderd jaar eenzaamheid* in het Nederlands, om bij de genoemde voorbeelden te blijven. Om te vermijden dat een leerling uitsluitend vertalingen leest of, omgekeerd, alleen maar dunne werkjes in de oorspronkelijke taal leest, kan bijvoorbeeld worden afgesproken dat elke lijst uit minimaal 40% oorspronkelijk werk bestaat, met als eventuele tweede eis dat er minimaal 30% vertalingen op staan. De overige 60% (of 30%, als ook de tweede eis geldt) kan naar eigen inzicht worden geselecteerd. Het zal hoe dan ook duidelijk zijn dat met deze mengvorm het literatuuronderwijs er een stuk (in)spannender op wordt voor de docent. Is daar iets op tegen?

De leeslijst Nederlands

Ik heb niet de indruk dat het al dan niet toelaten van vertaalde literatuur op de leeslijst Nederlands een brandende kwestie is: de literatuur van eigen bodem bezorgt de meeste docenten al kopzorgen genoeg. Maar smeulen doet het onderwerp wel degelijk, want niet op alle scholen wordt de eis gesteld dat er uitsluitend boeken van Nederlandstalige auteurs op de leeslijst staan.

Er zijn inderdaad redenen genoeg om de buitenlandse literatuur toe te laten tot de Nederlandse lijst. Bijvoorbeeld omdat de leerlingen dat zelf graag willen. Dat is geen knieval naar de leerlingen, maar een kwestie van efficiëntie: op deze manier kan de vervelendste fase van het literatuuronderwijs worden overgeslagen, namelijk de fase waarin de docent zich voor de in wezen onmogelijke en in elk geval gênante opgave ziet geplaatst om duidelijk te maken waarom het lezen van literatuur een zinnige activiteit is, zó zinnig zelfs dat het tot de verplichte eindexamenstof behoort. Wanneer dat geen vraag voor een leerling is - en dat is het geval wanneer hij/zij zélf met voorstellen voor de lijst komt, of die nu van buitenlandse of binnenlandse herkomst is - dan is de belangrijkste stap gezet en kunnen leerling en docent aan het werk. Volgens dezelfde redenering zou je niet bij voorbaat moeten uitsluiten dat leerlingen boeken van Jan de Hartog, Havank of Herman Pieter de Boer op hun lijst zetten, mits dat op eigen initiatief is en mits ze daarna ook nog een stapje verder zetten, zodat de lijst niet alleen maar uit lichtgewichten bestaat. Ook is het heel goed denkbaar dat veel docenten Nederlands zélf graag bepaalde buitenlandse boeken in hun literatuurlessen aan bod willen laten komen. En ook dat zou allerminst moeten worden tegengewerkt: hartstocht is misschien wel het beste punt van vertrek voor het literatuuronderwijs.

> '*Odysseus, Aeneas, Vergilius, Don Quichot, julien Sorel, Madame Bovary, Raskolnikov, Heathcliff, Gregor Samsa, kolonel Aureliano buendía...ze spreken allemaal Nederlands, en vaak accentloos, dank zij hun vertalers*'

Maar het is niet alleen om redenen van persoonlijk-didactische aard dat je ervoor zou kunnen pleiten de grenzen van de literatuurlijst open te stellen. Er zijn ook literair-intrinsieke argumenten. In de eerste plaats - en dat wordt maar al te vaak vergeten - behoort ook de in het Nederlands vertaalde literatuur tot de Nederlandse literatuur. Odysseus, Aeneas, Vergilius, Don Quichot, Julien Sorel, Madame Bovary, Raskolnikov, Heathcliff, Gregor Samsa, kolonel Aureliano Buendía... ze spreken allemaal Nederlands, en vaak accentloos, dank zij hun vertalers.

Een nog veel belangrijker argument om de grenzen niet langer dicht te houden is dat de leerlingen op deze manier worden geprikkeld om de Nederlandse literatuur niet als een in zichzelf besloten literatuur te zien, maar als een literatuur die het nooit zonder zijn buitenlandse broers en zusters heeft kunnen en willen stellen. Om nog maar te zwijgen van mooie doelstellingen als leren dat er ook andere manieren zijn om naar de wereld te kijken. Want niemand in de

Nederlandse literatuur sterft zoals Iwan Iljitsj dat doet in Tolstoi's novelle. Bij ons ontbreken de volkomen in zichzelf gekeerde voyeurs die de romans van Tanizaki en Kawabata bevolken. Er is geen enkele Nederlandse roman die is geschreven in de coïtus-interruptusstijl van Sternes Tristram Shandy. En ook geen enkele schrijver als Vargas Llosa, die er niet voor terugschrikt zijn hele land in zijn boeken te vangen.

Hoe kan de Nederlandse literatuur in het korte bestek van het literatuuronderwijs in een internationale context worden geplaatst? Het gaat vanzelfsprekend niet aan een (gedeeltelijk) verplichte lijst met toppers uit de wereldliteratuur op te stellen. Maar het is evenmin verstandig om Gods water over Gods akker te laten te lopen door elke willekeurige lijst maar goed te keuren (tenzij dat in het kader van een project ‘postmodernisme’ gebeurt). Juist in verband met de enorme mogelijkheden die zich vanuit deze invalshoek voordoen, zou ‘samenhang’ het sleutelwoord moeten zijn. Het meest voor de hand ligt een thematische opzet, bijvoorbeeld aan de hand van (internationale) stromingen: romantiek, realisme, naturalisme, modernisme, postmodernisme... Maar minstens zo interessant is het om lijnen te (laten) trekken van een enkele Nederlandse schrijver(sgroep) naar buitenlandse schrijvers c.q. stromingen: van de tachtigers naar de Franse symbolisten, van Couperus naar Zola en D'Annunzio, van Hermans naar Céline, van Nooteboom naar Borges, van Kafka naar Brakman... Anbeeks verleden jaar verschenen literatuurgeschiedenis geeft al aardig wat nuttige wenken voor dit soort uitstapjes naar het buitenland.

Het spreekt vanzelf dat deze aanpak nog hogere eisen aan de docent Nederlands stelt: van hem wordt nu niet alleen verwacht, maar *geëist* dat hij (enigszins) thuis is in de Franse literatuur, in de Duitse literatuur, in de Engelse, de Amerikaanse, de Russische, de Spaanse, de Latijns-Amerikaanse, de Zweedse, de Italiaanse, de Afrikaanse, enzovoort, enzovoort. Ook de toch al zo netelige lijstenkwestie wordt er een stuk ingewikkelder door. Ik denk dan ook dat het belangrijkste argument van de tegenstanders van deze ‘open’ aanpak zal zijn dat het binnen het huidige korte bestek al moeilijk genoeg is om de leerlingen in staat te stellen zich een beeld te vormen van de Nederlandse literatuur. Als er van die twintig à dertig boeken dan ook nog eens het een en ander af moet om ruimte te maken voor het buitenland, dan wordt het schier onmogelijk om op verantwoorde wijze een indruk te geven van de Nederlandse literatuur(geschiedenis). En bovendien, zo zal menigeen zeggen: laten de leerlingen de Duitsers maar bij Duits lezen, de Engelsen bij Engels, etc. Anderen zullen zo'n internationale invalshoek misschien wel toejuichen, maar dan in een ander kader: een apart, overkoepelend vak ‘literatuur’. Een gedachte die al heel lang leeft, maar die nooit verder is gekomen dan de bureaus en de vergadertafel van de plannenmakers, zodat ze vooralsnog maar beter als een utopie kan worden beschouwd.

De zojuist genoemde tegenargumenten zijn stuk voor stuk serieus. Daarom zou je docenten niet moeten verplichten om buitenlandse literatuur te integreren in het literatuuronderwijs Nederlands. Maar anderzijds zouden de docenten en de leerlingen die dat wél graag willen, daartoe de mogelijkheid moeten hebben. De meest simpele oplossing: elke school - elke docent, elke leerling - krijgt de vrijheid om een gedeelte van de lijst (30%, om maar wat te noemen) te reserveren voor buitenlandse literatuur in vertaling. Het aanbod aan (goede) vertalingen is er groot genoeg voor: in boekvorm en in tijdschriften. De secundaire literatuur zal daarbij in de komende jaren steeds meer de helpende hand bieden, als de tekenen me niet bedriegen. De toetsing van

dit onderdeel zal de nodige voeten in de aarde hebben, maar hoeft allerminst als een onoverkomelijk probleem te worden beschouwd. Het belangrijkste is dat op deze manier de vrijheid en de mogelijkheden om zelf op avontuur te gaan zowel voor de docent als voor de leerling groter worden.

Annemarie Oster
‘Er schuilt wel een schooljuf in me’
In gesprek met Yvonne Kroonenberg

Yvonne Kroonenberg, veertig alweer en opgegroeid in Den Haag, bewoont een benijdenswaardige etage in de Amsterdamse binnenstad. Haaks op haar huis strekt zich de Zanddwarsstraat uit, zodat zij vanaf haar werktafel, voornamelijk bestaande uit computer, langs de Zuiderkerk over de Raamgracht, een idyllisch uitzicht heeft op de Groenburgwal.

Bestsellerschrijfster Kroonenberg is een bofkont. En het is aan haar besteed. Gek genoeg denkt iedereen er zo over. Zelfs collega's, hoe groen en geel van jaloezie ook, gunnen het haar. Ze kijkt zo zonnig, lacht zo schalks. Maar - en schuilt hierin misschien het geheim van ons aller generositeit? - in die snelle glimogen bespeur je soms een licht ontredderde kinderblik: Yvonne Kroonenberg is niet altijd zo'n geluksvogel geweest.

Vóór ons gesprek losbarst, even wat cijfers: In 1986 verscheen *Alle mannen willen maar één ding* (50.000 ex.). Yvonne: ‘Daar gaan we helemaal niet over klagen.’

In ‘87 volgde *Volmaakte benen*.

Yvonne: ‘De titel ten spijt ging dat over alles behalve sex. Een beetje flauw, die titel, ik dacht: dan kan hij op de jaspanden van het eerste boek meerijden. Maar het is gedateerd, over het vorige kabinet en zo. Ik wilde niet dat het werd herdrukt: je moet geen winkeldochters maken, iets uitwringen tot er geen drupje meer komt. Gúl moet je juist zijn.

Alles went behalve een vent (inmiddels 150.000 ex. en al sinds december ‘89 op de boekentoptien) is mijn vierde boek. Alweer, geen reden tot klagen... Daartussen zit *Koosje*, mijn kinderroman, over meisjes en paarden. En binnenkort verschijnt mijn vijfde boek.’

Over dit vijfde boek later. Eerst zullen wij het hebben over lezen en schrijven, scholen en boekenlijsten en over Kroonenberg senior. De schrijfster begon te lezen toen ze vijf was.

Het eerste boek dat ik heb gelezen heette *Pim en zijn beesten*. Niet om door te komen. Ik had net leren lezen. Op mijn vijfde ging ik naar school. Als ik een jaar later zou gaan, zou ik bij een varken van een juf in de klas komen. Dat wist ik van een ouder zusje dat al onder haar had geleden. Mijn ouders dachten: we sturen haar maar een jaartje eerder, dat haalt ze wel. Helemaal niet dus. [Op zakelijke toon, als betrof het een ander:] Toen ik in de zesde zat, was ik een wrak. Ik ben zo gepest op school, ik kon er gewoon fysiek niet tegen op. Ik was héél klein én nog ruim een jaar jonger. Ik kon bijvoorbeeld niet slagballen. Al die dingen waarin kleine meisjes zich waar kunnen maken, die kon ik niet. Ik was onhandig, liet alles uit mijn poten vallen. Ik kon niet overheersen. Dus als ze op het schoolplein vadertje en moedertje speelden was ik, als ik al mee mocht doen, de hond. Ik werd vreselijk geslagen, geduwd.

Zorgde je niet, al was het maar uit wraak, dat je de knapste van de klas was?

Ik was allang blij als ze mijn potje inkt niet omkieperden. Ik heb de zevende klas gedaan. Want ik mocht, omdat ik niet kon rekenen en veel te nerveus was, geen

toelatingsexamen doen. Maar in die zevende had ik een beschermvrouw, een klasgenoot. Die haalde ik elke ochtend op. En die hielp me in de pauze als iemand me dreigde te treiteren. Toen ik me eenmaal beschermd voelde waardoor ik rustiger werd en het niet meer uitlokte, hielden ze op met pesten.

Schrééf je toen al?

Op de lagere school schreef ik gedichtjes, rijmend. Want ik las natuurlijk Annie Schmidt. De cadans van Annie Schmidt zit voor eeuwig in me verworteld. 'Het fluitketeltje' ken ik uit mijn hoofd en 'De spin Sebastiaan' en 'De Spree met Voeten'. Die zeg ik nog wel eens op. Dat hádden wij allemaal thuis. Thuis heb ik ontzettend veel gelezen. Pas in 1966 kregen wij televisie, toen iedereen er allang één had. Dus ik had een voorsprong wat lezen betreft.

Noem nog eens wat boeken uit die tijd.

Bolke de Beer. afschuwelijk. Ik vond Bolke een nare man. Tóen las ik het al, zoals ik tegenwoordig een boek zou lezen dat men gelezen moet hebben. Ik sloeg gewoon stukken over.

Wat ik erg mooi heb gevonden is *Kruimeltje*. Kruimeltje vond ik een aardige jongen. Zielig. Ik weet niet of ik me met hem identificeerde. Dat zal wel, ja. Ik weet wel dat ik altijd iemand uitkoos, uit een verhaal. Toen ik iets ouder was, las ik meisjesboeken: *Hoe Jetty weer Jet werd*. Mijn vader vond dat verschrikkelijk. ‘Meisjesboekenkind,’ riep hij. Maar mijn moeder haalde ze gewoon in huis. We waren met drie meiden. De *Pitty-serie, Pitty op kostschool*. Dat is een boek waar ik aan verslaafd ben. Ik heb een paar boeken die ik 40 of 50 keer heb gelezen.

Kwam dat doordat een meisje de hoofdpersoon was?

[Na een zeer korte aarzeling:] Dat denk ik wel ja. Die *Pitty*-serie is pure psychologie. Het gaat alleen om de intermenselijke verhoudingen. Die kinderen doen eigenlijk niks, zijn alleen met elkaar bezig. Ik denk dat dat me het meest aanspreekt in de literatuur, ik ben gek op Jane Austen. Levensgeschiedenissen vind ik ook mooi maar die gaan net zo goed over intermenselijke verhoudingen. Spannende avonturen op de Noordpool zijn voor mij alleen maar interessant als mensen mensen tegenkomen. Of zoals Carolijn Visser als een camera rondreist. Dat je hoort wie ze tegenkomt en wat ze zeggen en hoe ze leven en geleefd hebben. Ik ben ook dol op boeken die beginnen met ‘Ik werd geboren op die en die dag, daar en daar...’

Op de lagere school werd door de onderwijzer van de zesde wel voorgelezen. *Arendsoog*. Dat vond ik heel leuk. Maar in de laagste klassen werd nooit over boeken gesproken. Geen bibliotheek. We moesten breien en handwerken. Ik zat toevallig op een kloteschool. Omdat mijn vader als intellectueel - hij was leraar Engels - wilde dat ik op een opleidingsinstituut zat, zodat ik toelatingsexamen kon doen voor de middelbare school waarop hij les gaf. Tegenwoordig zijn de scholen veel leuker.

Yvonne Kroonenberg 'Ik vind al gauw iets literatuur'
(foto: Albert Kuipers)

Verslaafd

De schrijfster-journaliste weet waarover zij spreekt: zij bezoekt scholen door het hele land om er stukjes over te schrijven voor de onderwijsbijlage van de NRC.

Merk je of de kinderen op die scholen lezen?

Dat hangt van de school af. Van de leraren. Er zijn er die de kinderen weten aan te moedigen om kennis te nemen van wat er allemaal is. Er zijn ook leraren klassieke talen die echt liefde voor die talen, voor antieke poëzie, Homerus weten op te wekken. Dat is fantastisch. Alles staat of valt met de leraar. Voor de ene leraar werken ze wel, de andere niet. Op mijn dertiende las ik mijn eerste grote-mensenboek: *Kontiki*. Dat vond ik heel spannend, terwijl het helemaal niet over menselijke verhoudingen ging. Het was even moeilijk in het begin maar tot mijn eigen verrassing las ik door.

Valt Kontiki *onder de literatuur?*

Ja hoor. Reisliteratuur. Ik vind iets al gauw literatuur. Ik vind alles best. Er wordt altijd zo op die Bouquet-reeks neergekeken. Dat komt volgens mij doordat het niet altijd even goed is vertaald. Ik ben er zeven jaar aan verslaafd geweest. Het begon in 1976. Er was weer zo'n verloofde weggelopen en daar was ik erg kapot van. Toen ging ik uit logeren op het platteland en de vrouw des huizes zei - ik huilde zo -: ‘Wil je een keukenmeidenroman?’ ‘Ja graag,’ zei ik. Ik wist niet wat ze bedoelde. Toen trok ze de bank weg en daarachter stonden stapels van de Witte Raven-pockets. Ik ben die boeken gaan verslinden en ik kwam er niet meer van af. Ik wist dat het heel goedkope lectuur was. Die floddertjes, die mammoet-boeken of kasteelromans zijn écht heel slecht geschreven of vertaald uit het Duits. Maar die Engelse, *Mill's en Boone*, dat is in Nederland de Bouquet-reeks, dat gaat best. Het voltrekt zich volgens een vast patroon met vlakke personages en er wordt steeds weer hetzelfde probleem opgelost.

Ik bleef een beetje in de groef hangen. Het is heel verslavend. Je gaat het lezen omdat er iets geruststellends van uitgaat. De spanning is een sexuele spanning. Neuken is ook iedere keer hetzelfde. En dat zoek je ook steeds weer op. Je hoeft absoluut niet na te denken, kunt verzonken zijn in iets prettigs, wat voorspelbaar is, wat goed afloopt. Columbo is toch ook elke keer hetzelfde?

In die tijd was ik ongelukkig en moe. Als mensen te hard werken, willen ze zich daarna onderdompelen in vergetelheid. Eigenlijk verruilde ik de ene monotonie voor de andere. In die tijd was ik nog psycholoog. En ik was de hele dag bezig met het menselijk tekort. Als ik daar ook nog eens over had moeten lezen... In het begin vond ik het heel opwindend om ‘mensen te helpen’. Tenminste, dat was wat ik me er van voorstelde. Toen ik hoorde wat mensen allemaal in hun leven uithaalden en wat voor krankzinnigs hen overkwam, was ik verbijsterd. En ik vond het leuk om in te grijpen, ik ben gek op invloed, iemand te verrassen of op te vrolijken, iets te doen met iemand anders zijn leven zodat ineens alles anders wordt. En daar kreeg je de gelegenheid voor.

Maar na verloop van tijd wilde ik alleen nog maar de eerste sessie. Daarná verveelde ik me. Je kon precies voorspellen wat er zou gaan gebeuren en na vijf jaar hoorde ik mezelf steeds diezelfde zinnetjes zeggen. Dan zei ik bijvoorbeeld [op betrokken psychologentoon]: ‘Ja, en dat gevoel dat u toen had, is dat iets dat u herkent van vroeger?’ En dan dacht ik: dat heb ik drie uur geleden ook gezegd tegen die

andere patiënt. Precies met die intonatie, met dat geïnteresseerde gezicht... Dan krijg je een enorme afkeer van je eigen bezigheden.

Omdat het niet meer berust op wezenlijke compassie

Precies. [Haar stem klinkt opgewekt: een lerares die blij is dat de leerling het zo goed begrijpt] Vroeger heette het gewoon dat je er doodziek van was, maar tegenwoordig hebben ze er een naam voor. *Compassion-fatigue*. Inlevingsvermoeidheid. Zoals je ook metaalmoeheid hebt.

Ik moet er wel bij zeggen: ik deed alles zelf, het was mijn winkel, niemand was de baas over mij, ik zette me ontzettend in, al vond ik het nog zo walgelijk, ik voelde me heel verantwoordelijk. Dat heb ik met alles. Ik ben altijd ijverig geweest. Als ik eenmaal iets doe, moet het zo goed als ik het kan. Anders word ik ongelukkig. Van mijn ouders moest ik altijd iets afmaken. Judo bijvoorbeeld. Dat heeft iets

geholpen wat mijn zelfvertrouwen betreft, maar niet veel hoor.

Gymnasium

Via Winnie the Pooh komen we op het hoofdonderwerp van deze middag: vader Kroonenberg, 8 jaar geleden op tweeënzestigjarige leeftijd gestorven.

Mijn vader was gek op Pooh, die las dat voor op school als leraar Engels... Ik heb zes jaar bij hem in de klas gezeten. Prachtig vond ik het. Ik lees het nog heel vaak. Ik denk dat ik een heleboel dingen die hij mooi vond ook mooi vond en vind, omdat ik me zo verwant met hem voel. Ik heb niet zijn kwaliteiten, ben lang niet zo begaafd als hij was. Door de oorlog heeft mijn vader het nooit verder geschopt maar hij was een beetje een talenwonder. Hij sprak veertien talen, waarvan verscheidene vloeiend. Hij wist veel van Amerikaanse zwarte poëzie. Het was een man die vreselijk veel wist. Een bijzondere man, maar als vader had je er niet veel aan. Hij was helemaal niet aardig toen ik klein was. Later wel. Maar hij was in die jaren niet gelukkig, heel neurotisch en toen hij dat niet meer was, was ik al volwassen. Hij heeft zelf helemaal geen leuke jeugd gehad. En toen heeft hij de oorlog nog eens meegemaakt, ondergedoken gezeten.

Werd hij gepest op school?

Nee, hij was een strenge leraar, maar ook een geliefde. Wat hij in de klas teweegbracht, wat hij voorlas en liet lezen, de manier waarop hij talen overbracht.... Ik heb me altijd enorm door mijn vader aangemoedigd gevoeld. Het was heel gemakkelijk voor hem om mij dingen aan te reiken. *Alice in Wonderland.*

Het valt me op dat veel schrijfsters (en niet-schrijfsters) zich met Alice identificeren, er in ieder geval mee in de weer zijn.

Ik ben nooit ‘ergens mee in de weer’. Ik geniet van een boek. Dan denk ik: zo zou ik ook wel willen kunnen schrijven. Of: wat heerlijk om in een boek te verdwijnen. [Op verbaasd-verrukte toon, bijna als een actrice:] Wat is dit héérlijk, wat is dit práchtig... Maar ergens mee in de weer, nee. Mensen zijn altijd ergens over aan het denken. Dat is mij niet zo gegeven. Ik wil graag leren, braaf mijn best doen. Veel talen leren. Ik heb die aanleg van mijn vader. Alleen, ik ben niet zo goed als hij. Toen hij vijftien was, had hij de gebroeders Karamazov gelezen. In het Frans. Daar kan ik je niet aan helpen. Ik kan ontzettend leuk in het café ruzie maken in het Frans, maar ik kan het niet lezen. Kwebbelen ja, Proust savoureren nee. Ik heb geprobeerd de Bouquet-reeks in het Frans door te nemen maar zelfs daar stikt het van de woorden en zinswendingen die ik niet ken. In volgorde van wat ik er van terecht breng spreek ik Engels, Frans, een beetje Spaans, en een piepklein beetje Russisch. Ik ben nu bezig met Duits want mijn boek is in het Duits vertaald. Ik heb op het gymnasium gezeten, daar leer je alleen maar in het Nederlands vertalen. Het is heel gek met vertalen. Als je met Nederlands aardig uit de voeten kunt en je weet wat er ongeveer staat, dan zet je het in elkaar als een soort puzzel. Als je die ene truc onder de knie hebt, hoef je niet zoveel te doen op een gymnasium. Lezen hoéfde je in die tijd niet. Je werd geacht dat zelf te doen. En omdat ik zoveel tijd over had en niet zoals de andere kinderen

steeds maar braaf huiswerk zat te maken, las ik alles wat los en vast zat. Angelsaksische literatuur, boeken die toen modern waren. Alles wat mijn vader in de kast had staan. Faulkner vond ik prachtig, Edna O'Brien, Evelyn Waugh, stapels en stapels. Ook Nederlandse literatuur. Mijn vader kocht altijd boeken voor mijn moeder en zodra die het huis inkwamen, begon ik te lezen. Als het maar dik en glimmend was, verdween ik in een boek en dat heb ik nog. Heerlijk als een boek uit is. Het zinnetje: ‘In een nieuw boek beginnen’, mmm. [Haar glimlach is hemels en genotzuchtig tegelijk] Wat een ander heeft met een moorkop...

Literatuurlijst

Wat vindt de schrijfster-journalist-scholenbezoekster van boekenlijsten?

Heel goed. Daar moeten boeken op staan die moeilijk te lezen zijn en waar je later nooit aan toe komt. Shakespeare. Ik heb godverdomme geen Shakespeare gelezen. De Verzamelde Werken staan hier wel in de kast. Daar ga ik me

nog eens in verdiepen als ik lang ergens ben op een plek waar het heel stil is, een ziekenhuis of zo. Daar verhéug ik me op... En Goethe. Daar kóm je niet meer toe later. Als er een leraar aanwezig is en andere leerlingen stellen vragen, dan kom je veel gemakkelijker door Goethe heen dan in je piere-eentje.

Ik vind dat heel veel boeken op de literatuurlijst horen. Nescio en Elsschot. En vooral boeken die klassiek zijn gebleken, zoals die van Jane Austen. En Multatuli, dat is Nederlands cultuurgoed. Theo Thijssen: iets wat je gelezen moet hebben. Boeken waar iedereen van heeft gehoord.

Staan er wel genoeg vrouwelijke auteurs op jouw lijst?

Nou, we hebben Jane Austen. Emily Dickinson, is dat niet iets?

Kunnen middelbare scholieren gedichten begrijpen? Hebben ze er wel de leeftijd voor?

Yvonne Kroonenberg: 'Je moet ze gewoon alles door hun strot duwen' (foto: Albert Kuipers)

Kinderen zijn voortdurend bezig met dingen waarvoor ze de leeftijd niet hebben. Dat schijnt ze niet bijzonder te hinderen. Ik heb zelf heel veel gelezen, ver voor ik er aan toe was en ik begreep er geen klote van. Je moet ze gewoon alles door hun strot duwen. Ze leven omringd door dingen die ze niet snappen, hebben overal een grote bek, dat is helemaal niet erg. De ontroering deelt zich toch wel mee. Dan heb je er maar vast kennis van genomen, is het toegankelijk geworden. Je kunt altijd herlezen.

Céline?

Dat laat ik aan de leraar over. Kijk, er zijn zoveel mooie klassieke boeken. De één is gek op Faulkner, de ander wil er geen Amerikaanse boeken op, de derde zegt: Céline was een antisemiet. Er moet ook vrijheid zijn, het moet zeker niet centraal geregeld worden. Het ministerie zou bijvoorbeeld als richtlijn kunnen stellen: voor elk schooltype een boekenlijst. Daar moet iets op staan als geestelijke bagage en dan denk ik niet aan Jan Wolkers. Dat vind ik niet zo bewezen mooi. Dat kunnen die kinderen zelf nog wel zoeken, die grijpen er toch wel naar omdat er sex in voorkomt. Op

een boekenlijst horen deels boeken die iedereen gelezen moet hebben en daar is best een soort consensus voor te bedenken. Ze hoeven er niet allemaal op, een paar, en dan nog wat boeken die de kinderen zelf hartstikke leuk vinden.

Wie ook op die lijst moet: Dickens. Die heb ik wel grotendeels gelezen en daar heb ik van genoten. Als ik met vakantie ga, neem ik altijd twee boeken mee om er in te komen. Iets gemakkelijks, iets lekkers, Gogol bijvoorbeeld, dat begint altijd zo swingend: De dag dat die en die het huis uitstapte, wist hij nog niet dat hij diezelfde avond zou sterven. Of iets Amerikaans: David Leavitt, die verhalen, daar heb ik van gesmuld. En dan lees ik daarna iets zwaarders.

De bijbel?

Dat is een beetje een beladen boek. [Haar dodelijke ernst en on-ironische afkeer werken op mijn lachspieren] Samen met de bijbel krijg je meestal ook de godsdienstleraar toegeleverd. En die godsdienstleraar is de persoon waar ik bezwaar tegen heb. Mijn vader was atheïst, ik mocht die bijbel gewoon niet lezen. Die heb ik veel en veel later in handen gekregen. Kijk, wij kregen thuis sexuele voorlichting en dat kregen andere kinderen weer niet. En dan heb ik toch liever sexuele voorlichting.

Die heeft je geen windeieren gelegd. [We lachen] Dus jij was niet zo'n kind dat de vieze passages opzocht?

Jawel, maar het mocht. Die boeken stonden er. Speciale boeken die uitsluitend handelden over sex. *Het volkomen huwelijk* stond gewoon op ooghoogte. Dat kon je zo uit de kast halen, daar mocht je in lezen zoveel als je wilde. Het gekke is: dat doe je niet onder de ogen van je ouders. Net zomin als je hun sexuele leven van dichtbij wilt bekijken, wil je ook niet dat het jouwe voor hen zichtbaar is. Als zij weg waren, sloopte ik alle boeken uit de kast en wist precies op welke bladzij de stukken stonden. Het was alleen niet met schuld en angst beladen. Meer uit enthousiasme. Maar die rooie kop vond ik gênant.

Heb je wel eens last van gène bij het voorlezen uit eigen werk?

Ja hoor, als ik bijvoorbeeld in Epe kom en ik zie van die grijze dameshoofden en denk: wat komen jullie hier doen? Dan lees ik de verhalen voor die meer over relaties gaan en wat minder over sex. En ik waarschuw: als ik een woord zeg waarvan u schrikt, dan mag u piep zeggen, net als op de televisie. Flauw hè. Dan zijn ze voorbereid. Soms lopen er mensen weg... Ik heb me wèl geschaamd toen ik mezelf in Den Haag op de boekenmarkt die scabreuze teksten door het Centraal Station hoorde schallen. Ik schrok me kapot: O God, hier lopen nietsvermoedende forenzen.

Brutale dame

Je had het eerder over: zo zou ik ook willen schrijven. Bij wie heb je dat?

Jane Austen. En bij Fay Weldon als ze goed is, als ze niet zo raar doet. Een boek als *Remember me* had ik heel graag geschreven willen hebben. Ik vind sommige ideeën van haar abject, de starheid waarmee zij het feminisme bedrijft vind ik verschrikkelijk maar af en toe is ze zo geestig en lichtvoetig.

Dat brievenboek aan haar nichtje over schrijven... Prachtig. Dan doet ze weer normaal. Trouwens, daar heb ik wél over nagedacht. Over het schrijven. Hoe zit dat met mij? dacht ik dan. Wat is inspiratie en wat is het moment waarop ik door durf te zetten?

Schrijfplezier, daar had Weldon het ook over.
Een paar jaar geleden ging alles nogal stroef, moeilijk. Ik moest vreselijk nadenken om op een onderwerp te komen voor mijn column elke maand. In Playboy.

Waarom Playboy?
Ik werd er voor gevraagd. Ze zochten een beetje een brutale dame die feministisch was maar niet dogmatisch, iemand die een beetje kon lachen. Ze wisten kennelijk van mijn bestaan. En wat mezelf betreft, deze 'doelgroep' was en is een grotere uitdaging dan bijvoorbeeld de lezeressen van Opzij. Het was de bedoeling dat ik mannen die eventuele vragen zouden kunnen hebben over vrouwen en sex maar ook over relaties, goede raad zou geven. Maar die brieven aan Playboy zijn zo waanzinnig, echt van

dolgedraaide gekken, die hitsig worden van hun eigen brieven. Dus ik anticipeerde, ik gaf het antwoord maar vast.

In het begin vroeg ik me braaf af: wat zouden ze nog meer willen weten? Maar allengs begon ik op mijn eigen houtje alle aspecten van de liefde maar eens te belichten. Wat vind ik van vreemdgaan etc.? Vaak hoor ik een anekdote, daar ga ik dan iets over schrijven. Of ik bedènk iets. Om een voorbeeld te noemen - dat zal dus wel een column worden -: het valt mij op dat een heleboel mannen op het ogenblik met dochters uit hun eerste huwelijk over straat lopen, er zelfs mee samenwonen. Daar zal ik met alle plezier de draak mee gaan steken. Het ziet er natuurlijk verschrikkelijk nobel uit en ze zullen dat vast óók wel bedoelen, een dochter die ze opnieuw hebben leren kennen en dat blijkt een leuke meid te zijn; ze hebben zoveel te bespreken... maar in feite kunnen ze eindelijk met een jonge meid over straat zonder dat ze de vermoeienissen van een sexueel leven er bij hoeven hebben. Ik vind het nogal gemakzuchtig. Het is die moeder die zo'n meid heeft grootgebracht en tegen de tijd dat ze af is, en alles zelf kan, maakt pappie goede sier.

Dus je gaat door met die columns.

Ja, dat had ik nooit gedacht. Toen mijn tweede boekje uitkwam, *Alle mannen willen maar één ding*, dacht ik: nu moet je verstandig zijn, niet nóg eentje, niet denken: dit vinden de mensen leuk, daar ga ik mee door. Mijn vijfde boek kwam door een toeval tot stand. Iemand zag dat ik nog wat columns had liggen. Ik heb er een paar bij geschreven. *Kan ik hem nog ruilen* gaat het boek heten.

Maar wat zo vervelend is de laatste tijd: mensen in mijn omgeving - en ook als ik voorlees - vragen steeds vaker: wanneer schrijf je nu een ‘echt boek’? Dat is me gewoon nog niet gegeven en komt er misschien ook nooit van. Ik voel tot nu toe niets moois in me opwellen.

Vind je het bedreigend, iets van langere adem?

Het is niet de lange adem. Ik heb *Koosje* wel geschreven. Dat is een kinderroman met een begin en een eind. Er komt ook een tweede deel bij en daarin ben ik al veel zwieriger. Maar grote-mensenproblemen, dat is een ander verhaal. Het krijgt logpootjes, het sjokt door de Sahara... En dan moet ik ook nog verzinnen wie dat dan wel is, die persoon, en die moet dan weer praten met iemand anders... De moed zinkt me in de schoenen. Ik ben het echt serieus aan het proberen maar vooralsnog vind ik het resultaat teleurstellend.

Maar is het een behoefte die in je leeft?

Welnee, het is een behoefte die leeft in mijn uitgever en allemaal goedwillende mensen die daar werken. En in mijn lezers. Die moedigen me aan omdat ze denken: dat zit er wel in. Áls ik al een behoefte voel, dan is het om mijn moeder blij te maken. ‘Ga jij eens een tekening maken’ en ja hoor, daar kom ik met die tekening. Als iemand zegt: ik zou zo graag willen dat je dit of dit voor me maakt, dan begin ik al. Ik ben al blij dat niemand me vraagt om een trui te breien.

Wat zou je graag willen?

Dat ze tevreden zijn met wat ik wél schrijf. Ik ben blij dat ik de wereld een genoegen heb gedaan met *Alles went behalve een vent*. Ik hoop dat mijn volgende

bundel in de smaak valt maar ik verwacht dat de critici het teleurstellend zullen vinden dat dat 'echte boek' niet verschijnt want het is weer precies hetzelfde als de andere twee. Ze zijn onderling inwisselbaar.

Mensen denken dat als je iets geestig en met kwaliteit op kunt schrijven en het gaat nog over de Liefde ook, dat je dan ook net zo goed een roman kunt schrijven. Ja, iedereen. Maar ik niet.

Iedereen? Renate Rubinstein heeft ook nooit een boek geschreven. Die vond dat ze geen fantasie had.

[Met een klein stemmetje] Ik heb wel fantasie. Ik kan een kinderroman schrijven. *Koosje-twee* is in de maak. Zoiets schrijf ik met veel liefde en aandacht, dan weet ik ook de grapjes te beteugelen. Geen probleem. Waarom ik de grote mensen niet kan bedienen, weet ik niet.

De lust tot formuleren

Nog even over het schrijfplezier

Ik zit in een hoek van de journalistiek die ik ontzettend leuk vind: columns schrijven en

reportages die ik zelf heb bedacht. Ik heb een tijd gehad dat ik veel te veel schreef. Dat er vier stukken in de week uit moesten. Dat was in '86, '87, '88. Ik moest vechten voor inspiratie. Sinds ik minder schrijf, is het veel fijner om te doen.

Ik weet nog het moment waarop ik ineens besefte hoe leuk ik het vind. We zaten in zo'n forum met Nico Scheepmaker, Renate Dorrestein en ik, daar moesten we discussiëren en grapjes maken over onderwerpen die Nico zou aandragen en de zaal mocht ook vragen stellen, onder anderen: ‘Vind je schrijven leuk?’ Ik zei wat ik altijd zei: ‘Geschreven hébben is een stuk leuker.’ Dat was een standaardgrapje, helemaal niet geestig ook trouwens... Toen zei Nico Scheepmaker: ‘Ik vind het heerlijk, de lust tot formuleren.’ En terwijl hij dat zei, dacht ik: dat had ik ook kunnen zeggen, in plaats van narrig te doen. Ik zeg nu nooit meer dat ik het erg vind. Nooit meer klagen. Toen ik dat had besloten, was het ook leuker.

Op het moment dat ik woorden aan het zoeken ben, heb ik het bijzonder naar mijn zin. Het enige wat ik naar vind is, als ik niks te schrijven héb, als ik zo gauw niet weet wat.

Schuiven niet alle schrijvers met een lichte tegenzin achter hun bureau?

Jawel, maar je moet ook niet gaan zitten wachten tot je zin krijgt. Dat krijg je nooit.

Faalangst?

Opwinding. Zoals wanneer je denkt: ik wil met mijn geliefde naar bed, en je er ineens geen zin meer in hebt. Of, als je naar een feestje moet, op het moment dat je je mooie jurk aan hebt: ik blijf thuis. Dat is angst voor opwinding. Angst dat je op een ander niveau komt, dat je je rust er aan moet geven om iets spannends te gaan doen. Daar kun je even heel erg tegen op zien. Want rust voelt plezierig aan, fysiek vooral, dan opwinding. Aansukkelen, zo'n beetje doorvegeteren is prettig. Je moet jezelf prikkelen om opgewonden te raken. Dat moet met schrijven ook. Als je spanning voelt, wil je er ook weer van af. Spanning weg te voelen glijden is het mooiste gevoel. Maar daarvoor moet je het eerst opbouwen.

Als je eenmaal bezig bent, vergeet je dan alles om je heen?

Als ik zit te schrijven en ik heb een afspraak, dan zou je denken: ha fijn, nu mag ik er van af, maar het is zelden dat ik met plezier mijn computer uit zet. Onderwijl loop ik wel veel weg: thee, een af wasje. Dan ben ik spanning aan het vasthouden. Daarbinnen denkt het door maar dat kan ik niet voelen. Al weet ik dat ik me aan het concentreren ben, het voelt als niks. Opeens hoor ik ‘kloink’ en dan is dat woord of dat zinsdeel daar. Of ik word alleen maar steeds zenuwachtiger en zweteriger en moet naar de keuken rennen om de spanning kwijt te raken. Soms, als ik weer terugkom, dan hèb ik het. Maar ik kan niet zeggen: ik ga even iets anders doen, dan kómt het wel.

Heb je het gevoel dat je de mensen helpt met je stukjes?

Er schuilt wel een schooljuf in me. Het zijn voorlichtingsboeken natuurlijk. Soms wat minder, soms wat erger. Ik geef ook graag gastlessen. Ja, er is een rabiate lerares, zelfs voor kleintjes maar vooral voor groten, aan me verloren gegaan. Die lessen gaan dan zogenaamd over schrijven. Er zijn altijd wel een paar kinderen die de

journalistiek in willen. En soms moet ik kwasi over mijn werk praten en dan geef ik gewoon sexuele voorlichting. Helemaal onverpakt.

Voor dat nieuwe boek heb ik een stukje, daar heb ik het ook maar helemaal rechtstreeks gezegd. Wat het geheim is van een goede relatie...

Dat wil iedereen wel weten.

Wellevendheid. Je kunt wel denken: degene met wie ik ben moet ook tegen mijn drol kunnen, maar ik vind dat je je minder plezierige, minder esthetische of minder vriendelijke kanten juist weg moet houden voor je geliefde. Liefde is voor leuk. En dat ongebreidelde uiten van hoe je eigenlijk bent, bewaar dat maar voor je zuster. Schelden, tieren, de bokkepruik op hebben, winden laten, doperwten uit blik eten...

Extra grof...

Daar doe je je relatie geen goed mee. Het is wel zo dat de ander je waanzinnig goed leert kennen. Té goed. Ik denk dat je daarmee een heleboel van het plezier bederft en je er je sexuele leven niet mee helpt. Die vertrouwelijkheid komt heus wel, ook als je beleefd bent.

Familiefluitje

Ik vergeet nooit hoe mijn ouders vroeger over straat liepen. Mijn vader voorop. Mijn moeder dribbelde moeilijk achter hem aan op haar hoge hakken. De enige kans om hem in te halen was als hij iets ontwaarde in een etalage. Maar thuis was zij de hork. Als hij vroeg: ‘zal ik een peertje voor je schillen?’ dan zei zij: ‘rot op met je peertje.’

Later groeiden ze naar elkaar toe. Mijn moeder werd invalide, dus ze liepen niet meer samen. En zij werd ook wat zachter; ze bakte een eitje als hij thuiskwam van zwemmen. Ze werden véél liever tegen elkaar. Dat kwam waarschijnlijk doordat de spanning van het geld verdienen er af was. Mijn vader ging niet meer naar school. Hij was overspannen.

Toen hij niet meer hoefde te werken, bleek het een bijzonder lieve man, heel aardig, heel geestig. De laatste vijftien jaar van zijn leven waren enig voor mijn ouders. En het was opeens zo'n leuke vader. Wij waren echt vrienden. Hij kwam hier ook logeren. We gingen samen stappen. Als ik het familiefluitje in de straat hoorde, rende ik naar het raam en dan gingen we naar het café, samen dronken worden. We hadden de grootste lol.

We hebben ook dingen van vroeger uitgepraat, uit mijn hele vroege babytijd. Ik had het een keer over het feit dat ik me soms zo onzeker kon voelen bij mannen, alsof ze tóch nooit naar mij wilden kijken... Toen schoot hij in de lach: ‘Het kan niet klassieker,’ zei hij. ‘Toen jij een heel klein babytje was, wilde ik niet naar je kijken want ik had ruzie met je moeder.’ In die eerste weken van mijn leven wilde hij niets te maken hebben met alles wat met haar te maken had. Omdat ze ruzie hadden, praatte hij niet met mijn moeder. En aangezien ik toevallig in haar armen lag, bekeek hij mij ook niet. Wij geloofden helemaal niet in die Freudiaanse onzin maar we moesten er verschrikkelijk om lachen. Het gekke is dat door dat soort gesprekken alles werd opgelost. Tegen de tijd dat hij doodging, was alles uitgepraat.

Wat zul je een verdriet hebben gehad.

Ja, heel erg. Maar we hadden geen losse eindjes. Alles was besproken. Hij is maar drie weken ziek geweest. Hij kon toen niet meer spreken. Hij was Fins aan het leren. Al een jaar. En toen kreeg hij een attaque waardoor hij helemaal niet meer kon praten. Daar ligt het Fins, dacht ik. Zijn taalcentrum was aangetast. Daar lag de meest verbale mens te zwijgen. Toen heb ik een hele tijd geen talen willen leren.

Maar zelfs die laatste levensdagen hebben we wel kunnen communiceren. We stonden allevijf, mijn moeder, broer en zusjes, alsmaar om dat bed en wisten heel aardig te raden wat hij weten wilde en wat hij te zeggen had. Een paar uur voordat hij in coma ging - ik heb hem het laatst gesproken - heb ik nog heel veel doorgenomen. Hoe zijn leven is geweest: Je hebt eigenlijk een kort leven gehad, maar wel heel

belangrijk. De laatste jaren waren erg goed. Je hebt veel geschreven, toneelgespeeld, je zou bij de film gaan (hij zou een rol hebben gekregen in die film van Fien de la Mar)...

Als ik vraag hoe hij er uit zag, heeft ze onmiddellijk, als een goochelaarster, een foto paraat. Ik zie een scherp gezicht met felle, gekwelde ogen.

Dit was in een stuk van Beckett bij het amateurtoneel. Hij speelde bij Amerikaanse en Engelse toneelgezelschappen omdat hij accentloos Engels sprak. Of Amerikaans, wat je maar wou. Hij had een absoluut gehoor. Hij kon alles. Ik heb hem beloofd dat ik wat hij heeft geschreven - hij heeft ongelooflijk veel geschreven - zou bewaren.

Ik had het enig gevonden om hem mee te slepen naar dingen. Hij had vast erg veel plezier beleefd aan de extra's die mijn bestaan met zich meebrengt. Ik had zoveel met hem kunnen delen en hij had er van gesmuld.

Zich er ook mee bemoeid?

Kamerbreed. En dat had ook gemogen. Ik vind het doodjammer dat hij dood is.

Er valt een stilte

Moet jij niet hoognodig over je vader schrijven?

Ik denk dat ik dat doe in de NRC. Door die scholen te laten zien, hoe ze zijn. Allemaal stukjes schoolleven. Datgene wat ik zo heb gehaat, wat mijn vader zo heeft gehaat - hij was heel erg leraar maar 's ochtends in de badkamer zong hij: ‘Een hekel aan de school, een hékel aan de school’ - ben ik in kaart aan het brengen. Een droevig bestaan met de mantel der liefde aan het bedekken. Ik ga naar scholen en maak interviews met leerlingen, leraren, woon de repetities van het schooltoneel bij. Telkens een onderwerp. Ik ben begonnen met hoofdredakteuren van schoolkranten te interviewen, met schoolreisjes mee geweest, heb kinderen, die straf hadden gekregen, gevraagd naar de reden en aan de leraren waarom ze die straf hadden gegeven. Op het ogenblik ben ik kinderen die heel lang van huis naar school moeten reizen, vragen aan het stellen. En ik ga hele erge gymleraren doen. Ook ben ik van plan de lerarenkamer hier en daar te bezoeken.

Ben je veel en route?

Ja, ik ben altijd onderweg. Ik doe heel veel moeite voor een kruimel. Dat is weer dat afmaken hè. Het is me gebeurd dat ik om vijf uur opsta om om tien voor half tien in Winschoten een twintig minuten durende spreekbeurt van een leerling bij te kunnen wonen - en dan weer de hele reis terug. Maar dat soort moeite doe ik. Je kunt ook een verhaal uit de Randstad halen. Maar ik weet niet hoe het komt, toch merk je het verschil. Ik hoop het tenminste. Anders is het allemaal voor niks. Op het ogenblik maak ik het liefst reportages. Dat heb ik aan Nico Scheepmaker te danken. Ik ben heel erg geschrokken van zijn dood. Ik heb heel veel van hem geleerd. Als hij wat zei, zat ik met gespitste oren te luisteren. Hij zou Dame Edna interviewen voor zijn column. Dan ging hij met haar naar het museum. Toen ik vroeg: ‘Ben je niet bang dat je niet genoeg materiaal krijgt?’ zei hij: ‘Als je iets met mensen doet wat ze leuk vinden, heb je altijd een stuk.’ En toen ben ik op een veel ontspannener manier die NRC-rubriek gaan schrijven. Als ik bij een schooltoneelstuk ga zitten en een beetje luister en kijk, komt er wel wat uit.

Interviews vind ik ook wel aardig, maar het hangt er van af met wie. Ik wil geen interviews meer met bekende Nederlanders. Ik vind het vervelend om ze op te bellen. Ze beginnen te zeggen dat ze geen gaatjes in hun agenda hebben, dan gaan ze hun hele week opnoemen: wat voor interessants ze allemaal te doen hebben en daar word ik akelig van. Vreselijk, als mensen me neerbuigend behandelen.

Kinderen

Weer die wellevendheid. Daarover gesproken, heb je daarom een LAT-relatie?

Ja. Die zou ik iedereen kunnen aanbevelen. Als je samen kinderen moet opvoeden, is het handiger om in één huis te wonen. Anders moet degene die in het huis met de kinderen zit, alles in zijn eentje doen.

Het komt ook wel voor dat, zelfs als je met z'n tweeën in een huis zit, er toch nog één alles met de kinderen doet.

Rara wie dat is. Maar mijn vader zei het al: Trouw niet en neem nooit kinderen. Daar ben ik heel blij om. Dat ik die drang niet heb. Anders zou ik misschien uit pure welwillendheid nog een kind hebben genomen. Om iemand een plezier te doen. Het is me één keer gevraagd, door een dronken man in het café. Ik geef geen fuck om kinderen. Ik vind ze niet interessant, ze zijn zo voorspelbaar. Niet schattig, niet ontroerend. Ik vind ze vaak heel conservatief, groepsgericht. Pas na hun dertigste begint hun individualiteit.

Als je geen kinderen hebt, is het zoveel aardiger om apart te wonen en een afspraakje te hebben met je geliefde. Als de spanning stijgt, er irritatie ontstaat, kun je even uit elkaar. Want het is heus niet zo dat als je samen in één ruimte bent, je voortdurend met elkaar in contact staat. Op een gegeven moment leer je je juist zo vreselijk af te sluiten om de ander niet te zien, anders word je er gek van. Dat is niet nodig al je weet: straks gaat ie weer weg. Het is zo aardig om rekening met elkaar te houden. Dat de ander visite is die je lief kunt behandelen zonder dat je hem verziekstraalt.

Dit lijkt me een passend laatste woord. Verziekstralen betekent verwennen. Haags?

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Behalve fictieve personen, zoals Anton Steenwijk en Josef K., David Copperfield en Nathan Sid, heeft de literatuur ook fictieve steden en landen opgeleverd. Lewis Carroll liet Alice haar avonturen beleven in *Wonderland*, Jonathan Swift stuurde Lemuel Gulliver in *Gulliver's Travels* (1726) o.m. naar *Lilliput, Brobdingnag, Lagado, Glubbdubrib* en *Houyhnhnmland*. J.R.R. Tolkien creëerde voor de *In de ban van de ring-cyclus* (1954-55) zelfs een hele mythologie, inclusief landkaarten en taal, rond *Middle-earth*. Dat leverde welluidende namen op als *Esgalduin, Nanduhirion, Angrenost* en *Nimrodel*.

En zoals sommige fictieve personages, zoals de Jan en Erik in het werk van Wolkers, de Gerard in dat van Reve en de Maarten in dat van 't Hart, dicht in de buurt bij het levende voorbeeld - i.c. de auteur zelf - blijven, zo is in sommige van die fictieve gebieden zonder veel moeite de woonomgeving van de auteur te herkennen. De Amerikaanse schrijver William Faulkner, geboren in de zuidelijke staat Mississippi, situeert een deel van zijn romans in het niet-bestaande *Yoknapatawpha County*, een streek in het noorden van Mississippi. En het *Lahringen* uit Vestdijks Anton Wachter-romans ligt wel erg dicht bij het Harlingen waar de schrijver geboren werd.

Maar een groot deel van die steden, streken en landen zijn speciaal voor het literaire werk bedacht en in het register van niet één atlas terug te vinden (nou, één dan: in de Amerikaanse *Dictionary of Imaginary Places)*. Het aardige is dat die bedachte plaatsen soms een eigen leven gaan leiden. Een mooi voorbeeld daarvan is *Shangri-La*, de lusthof in de roman *Lost horizon* (1933) van de Engelse schrijver James Hilton. ‘Shangri-La’, dat vermoedelijk ergens in Tibet ligt, is synoniem geworden met ‘paradijselijk oord’ en liet in die betekenis veel sporen na in de popmuziek. In de jaren vijftig ontstond in Amerika de meisjesgroep The Shangri-Las, die bekend werden met o.a. *Remember (walking in the sand)* en *I can never go home anymore*. The Kinks hadden in 1969 een hit met *Shangri-La*, de Nederlandse Elvis Presley,

Jack Jersey, zette het bijna onuitspreekbare *Sri Lanka, my Shangri-La* op de plaat, en nog maar een paar jaar geleden vertegenwoordigde Gerard Joling ons land op het Eurovisie-songfestival met *Ik wil terug naar Shangri-La*.

En om in de popmuziek te blijven: *Xanadu*, dat in de jaren zestig de kleurrijke Britse groep Dave Dee, Dozy, Bicky, Mick & Titch inspireerde tot *The legend of Xanadu* en twee decennia later een hit opleverde voor Olivia Newton John, stamt uit het (onvoltooid gebleven) gedicht ‘Kubla Khan’ van de Engelse poëet Samuel Coleridge, waarvan de eerste regels luiden: *In Xanadu did Kubla Khan a stately pleasure-dome decree*. Het moet waarschijnlijk in China gezocht worden, niet ver van Shangri-La.

Een vervolg van geheel andere orde kreeg *Thule*. Dat is de naam die in de klassieke oudheid gegeven werd aan een eiland dat zes dagen zeilen ten noorden van Schotland heette te liggen en dat als het einde van de wereld beschouwd werd. Sommige schrijvers zagen IJsland er voor aan, andere Shetland of zelfs de kust van Noorwegen. Het werd vooral bekend in de uitdrukking *Ultima Thule* - ‘het einde van de wereld’ - en komt in die zin o.m. voor bij de Romeinse schrijvers Virgilius en Seneca. In

navolging van chemische elementen als *berkelium* en *ytterbium*, die hun naam kregen van de plaats waar ze gevormd werden (resp. Berkeley in Californië en Ytterby in Zweden), dankt *thulium* zijn naam aan Thule. Het moet het enige chemische element zijn dat naar een niet-bestaande plaats vernoemd is, al gebiedt de volledigheid te wijzen op het element *thorium*, genoemd naar een fictieve figuur, de Germaanse dondergod Thor.

Utopia

Het bekendste literaire land is waarschijnlijk *Utopia*, het droomeiland uit het gelijknamige werk (1516) van Thomas More waar de ideale maatschappij zetelt. De naam is opgebouwd uit twee Griekse woorden, *ou* (niet) en *topos* (plaats), en kan dus vertaald worden met

‘Nergensland’. Maar dit fictieve land is niet alleen het bekendste, ook het invloedrijkste. Utopia komt ook voor in andere literaire werken - in Rabelais' *Gargantua en Pantagruel* (1532-1564) bijvoorbeeld, waarin de laatste van deze twee reuzen het eiland bezoekt - en heeft een heuse utopische stroming in de literatuur op gang gebracht, met alle namen van dien. Daaronder valt Shangri-La, alsook het *Oceana* uit James Harringtons *The Commonwealth of Oceana* (1656) en het *Macaria* (letterlijk: Zaligland) van de Duitser Caspar Stiblinus.

Maar er ontstond ook een tegenstroming tegen al dat idealisme, en zo ontstond het begrip ‘distopia’. Zo'n anti-utopia werd o.m. uitgewerkt door Samuel Butler, die zijn visie op de zorgenvrije gemeenschap geeft in *Erewhon* (1872), een anagram van ‘nowhere’. En ene E. Callenbach publiceerde in 1975 *Ecotopia*, waarin de overindustrialisatie van onze maatschappij wordt bekritiseerd (*eco*- stamt van het Griekse *oikos* - ‘huis(gezin), familie’ - en komt tegenwoordig veel voor in samenstellingen die op het milieu betrekking hebben, zoals ‘ecosysteem’).

Ook in de Nederlandse letteren zijn fictieve plaatsen geschapen. De Zwolse chirurgijn Hendrik Smeeks beschreef een imaginaire reis in *Beschryvinge van het Magtig Koninkryk Krinke Kesmes* (1708). Mooi zijn ook de twee namen in Simon Stijls toneelstuk *De Torenbouw van het Vlek Brikkekiks in het landschap Batrachia* (1787), een satire op de aanhouding van prinses Wilhelmina bij Goejanverwellesluis in dat jaar. *Batrachia* betekent ‘Kikkerland’ en in die context is *Brikkekiks* te interpreteren als kikkergekwaak.

Belcampo geeft een beeld van de wereld in het jaar 12.000 in zijn verhaal *Voorland* (1935). De aardigste in het Nederlands komen van de dichter Jean Pierre Rawie. Die woont in Groningen, maar hij wil daar in de datering van zijn brieven nog wel eens op variëren. In het door Boudewijn Büch samengestelde promotieboekje *Büch Boeket 1* begint een brief van Rawie aan zijn uitgever Bert Bakker met *Gromsk II IX MCMLXXXV*. Later verstuurde hij ook wel brieven vanuit *Groomsbury*, waarin behalve Groningen ook *Bloomsbury* doorklinkt, de kunstenaarswijk in Londen waaraan de Bloomsbury-groep rond Virginia en Leonard Woolf en Lytton Strachey haar naam ontleent.

Johanna Reiss
New York, New York!

In deze verschrikkelijke tijd lijkt het bijna ongevoelig om over koetjes en kalfjes te schrijven. Ik heb er dan ook grote moeite mee. Ook om me te concentreren. Ik ben niet de enige die daar last van heeft, we lijden er allemaal onder. Toch wil ik het proberen, iets over onze parken te schrijven. En wie weet, tegen de tijd dat dit gedrukt wordt, staan we weer op een van onze 2600 groene acres en gooien we elkaar weer zo'n vrolijk gekleurde frisbee toe.

Vestpocket parkjes, laat ik daarmee beginnen. Lapjes stoep, hier en daar met stoeltjes erop en soms met een watervalletje dat langs de muur klatert en je heel even doet vergeten dat je in een stad bent. Er zijn gewone parken, groot en klein; *Washington Square Park* bijvoorbeeld, in Greenwich Village, waar je vindt wat je zoekt, wat het ook is, en waar je waren worden aangeboden die je niet eens kent.

Er is *Stuyvesant Park* waar ze op een zomeravond een film vertonen, en *Tompkins Square Park*, gelegen in de East Village. Dat is een heel erg bohémien stukje stad waar jongelui in het zwart gekleed gaan en alleen hun haar - als dat tenminste niet is afgeschoren - levendig aandoet. Het is hetzelfde parkje waar een paar hete zomers geleden de politie een paar honderd daklozen, die er in *makeshift*-tentjes woonden, uit wegramden. De yuppies, die er in flats rondom waren gaan wonen, wilden niet al die huur betalen om uitzicht te hebben op stukjes laken.

En dan is er natuurlijk *Central Park*. Niet alleen is dat erg groot - het strekt zich uit van de 59e tot de 110e straat -, je kunt er roeien, paardrijden, er worden gratis concerten gegeven, toneelvoorstellingen gehoude, er zijn elegante restaurants en er is een dierentuintje waar een kind voor maar een kwartje naar binnen kan. Maar ze komen toch weer, de oorlogsgedachten... We zijn toch niet met een tweede Vietnam bezig? Onze ziekenhuizen liggen nog vol met veteranen uit die oorlog... Is er dan geen andere manier om dit conflict op te lossen? Mijn jongste dochter gaat morgen naar Washington. Voor het Witte Huis zal ze schreeuwen: ‘Stop the Fighting!’ Samen met duizenden anderen die er in bussen naartoe snellen...

De kranten schrijven er heel weinig over, alsof ze er liever niet zo'n bekendheid aan willen geven. Wel andere berichten: ‘Vecht tegen aids, in de volgende drie jaar gaan daar in Amerika 200.000 mensen aan dood, *fight crack, fight poverty, fight crime* - niet een oorlog ergens anders...’

Al die jonge mannen en vrouwen die in *bodybags* terug zullen komen... Het is een vrijwilligersleger. Vast werk werd ze beloofd, en het leger betaalt nog voor college ook, een normaal mens kan zich dat helemaal niet meer veroorloven. Wie van deze vrijwilligers had deze oorlog voorzien? Er is een kerk in de stad, een hele grote, die de deuren gaat openzetten voor soldaten die bij nader inzien toch liever hun uniform uittrekken...

In een oorlog verliezen we allemaal, aan welke kant we ook staan. En al dat geld, al die

miljarden dollars... Andere landen helpen mee, we weten het, maar als het nou eens heel lang gaat duren? We kunnen hier niet eens urinoirs bouwen, wat onze nieren niet uit te staan hebben... Terrorisme, als we dat gaan krijgen? Als ‘ze’ nou eens een subway... Maar je kunt toch ook niet de hele dag binnen blijven zitten? Genoeg, genoeg, terug naar *Central Park* alsjeblieft. Het is er mooi - gras, bloemen, dikke bomen, een draaimolen, heuveltjes, van alles. Een paar maal per week werken er groepen vrijwilligers. Ik heb dat ook een hele poos gedaan. Een mens wil wel eens wat anders dan schrijven. We snoeiden, harkten, gaven de bankjes een nieuw verfje - altijd groen - en liepen er rond met lange prikstokken. Sigarettepeukjes spietsten we, rietjes - die waren moeilijk - en condooms, die vooral rondom de struikjes lagen. Soms vonden we een onthoofde kip, een geslachte geit, jawel, hier in Manhattan, of een pop volgeprikt met spelden - voodooh. Mensen hier komen immers overal vandaan en brengen mee wat ze kennen.

Vandaag is het zacht buiten, het is net of je het voorjaar al kunt voelen. Zodra dat echt is en misschien geen *wishjull thinking*, kun je op een zaterdagmorgen luisteren naar een *storyteller* die, ook in *Central Park*, vlakbij het standbeeld van Hans Christian Andersen, sprookjes voorleest. Als je dan iets hoort over vechten, komt het voor in een verhaaltje. Niet in het echt...

[Nummer 185]

[Voorwoord]

Tussen Koos van Zomerens gedichtenbundel *De wielerkoers van Hank* uit 1965 en de roman *Het schip Herman Manelli* uit 1990 ligt een schrijverschap van 25 jaar en evenzoveel boeken.

De gedichten verdwenen na 1965 al gauw uit het zicht om ruimte te bieden aan het proza dat verschillende kanten opstroomde: verhalen, romans, thrillers, politiek commentaar, journalistiek, columns, dagboek, reportages - één vorm is duidelijk te weinig voor wat Van Zomeren te vertellen heeft.

Tijd dus voor een overzicht. Een royaal gedocumenteerde special van BZZLLETIN over een schrijver wiens aandacht lange tijd uitging naar de politiek (‘Onvermoeibaar in de weer om van iets moois iets lelijks te maken’), die in zijn mooiste zinnen de onverschillige schoonheid van de natuur probeert te beschermen tegen de onstuitbare redelijkheid van de mens, en die boeken schrijft met een opvallend hoog percentage lijken.

Maar hoe verschillend de richtingen van zijn proza ook zijn: ‘Ik geloof niet dat ik ooit iets gedaan heb waarin ik niet herkenbaar ben wat stijl of opvattingen betreft.’

Koos van Zomeren in woord en beeld.

De redactie

Martin Ros
Pleidooi voor een koe
Een uitgeversknecht ziet om naar een profiel

Op 5 september vorig jaar schreef Koos van Zomeren mij onder meer: 'Ík herinner me van lang geleden al dat je me vroeg je tas te dragen omdat je last had van je rug- en toen liepen we nog door de Kerkstraat naar jouw donkergroene MG.'

Ik had in de onvergetelijke hoogzomer van 1990 net weer een bezoeking achter de rug. Tijdens de snel opeenvolgende hittegolven van juli en augustus lag ik onder de dekens een nieuwe 'fikse' hernia uit te zweten. Om de drie dagen kreeg ik wat men opgewekt noemde een jens van een injectie in de rug. Na zo'n injectie moest ik dan een dag lang scheef liggen: *a man grows older*.

Men kon mij dagelijks een emmer zweet aftappen. Ik had dus alle tijd om rustig na te denken over het nieuwe boek van dat najaar, Koos van Zomerens *Het schip Herman Manelli*, zijn 25e boek in zijn 25e schrijfjaar. Zou het inderdaad niet, zoals Theo Sontrop had geopperd, het aardigst zijn een schip Herman Manelli te laten aanrukken op de Amsterdamse grachtenwateren? Ik zou dan tenminste vanuit het gezellige Prinsengrachtziekenhuis heel sjiek 'Joehoe!' kunnen roepen naar Koos, op weg alweer naar zijn 26e boek.

Tijdens mijn zweeturen dacht ik ook terug aan de ziekenboeg van Koos, zomer 1966, het wonderjaar van zijn eerste roman *Terloops te water*. De recensie in Vrij Nederland van de sedertdien helaas althans van de literaire aardbodem verdwenen Fons Sarneel hing nog boven al onze gesprekken: 'Terloops, ironisch en poëtisch te water raken, virtuoos debuut van Koos van Zomeren.' Ik las het stuk in de eerste hete junizon in de Amsterdamse Kerkstraat, toen nog vermaard om zijn vele aardige oude mensen en bejaarde scheeflopende hondjes, waar de uitgeverij toen was gevestigd in een aantal door draai- en kronkeltrappen met elkaar verbonden etages. Auteurs en vertalers liepen er dagelijks de verkeerde deuren binnen of belandden in doodlopende zijpanden. Soms was dat heel naar, vooral wanneer je popelend op hen zat te wachten, soms was het wel nuttig want dan dropen ze af met hun niet al te zeer gewenste of begeerde manuscripten. Voor Rein Blijstra maakte het nooit veel uit achter welke deur hij ook verkeerd belandde, hij bleef er graag steken en begon dan rustig aan zijn monoloog. Zo heeft de magazijnman hem, zonder er een speld tussen te kunnen krijgen, hele manuscripten horen uitleggen.

QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

Drie jaar lang sjouwde ik elke dag vanuit de Kerkstraat twee zware tassen met nieuw verworven heerlijkheden aan boeken en manuscripten naar het station, als een ernstig getroffen drukinktaddict. Nooit heb ik toen een blik geslagen op het bordje ‘Polikliniek’ dat vrijwel naast de ingang van de uitgeverij prijkte. Toen ik op 13 juli 1990 juist in die kliniek belandde, in strompelende, van pijn krimpende toestand, en ik bemerkte dat de kliniek direct verbonden was met mijn nieuwe haven, het Prinsengracht-

ziekenhuis, had ik maar één brandende vraag: ‘Waarom is nooit zo'n achter het gordijn bij het bordje “Polikliniek” opgestelde man-in-witte-jas naar buiten komen stormen om me te bezweren: u moet onmiddellijk ophouden met dat bizarre tassen vol boeken sjouwen. U bent een picnisch-cholerisch type, dat zie ik zo. U zakt door, u fokt hernia's. Boekenwijsheid, ja, dat zal wel zo zijn, maar aan al dat oud papier, meneer, verslijt u eerst de wervels en daarna de heupgewrichten. Keer terug van uw dwaalwegen!’

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Tijdens de presentatie van ‘Het schip Herman Manelli’. Geheel rechts: Martin Ros; midden: Jan Huisman, redacteur van het tu-programma ‘Ik heb al een boek’ (foto: Klaas Koppe)

Wielrennen

In die Kerkstraat ontmoette ik Koos van Zomeren voor het eerst in de nazomer van 1965, toen hij dus meteen merkte dat er aan mijn rug iets niet deugde. Ik was nog maar een blauwe maandag bij de uitgeverij en worstelde ook nog steeds met de trappen, zijtrappen, kronkels en doodlopende paadjes. In dat labyrint heeft Koos, bleek van de zenuwen en de angst, ook rondgedwaald, op weg naar mijn kamertje, nadat ik hem enige enthousiaste brieven geschreven had op zijn zending vitale jeugdverzen.

Vooral imponeerden me regels als:

tot de verontruste
Arnhemse
ouders:

ik vermoord slechts zelden meisjes

of regels als:

de zomer van 1962
bestond uit zwemmen
(ik bedoel: aanwezig zijn)
in zwembad Klarenbeek
Arnhem

het resultaat was:
1 blond meisje met een bruin badpak
1 blond meisje met een blauwe bikini
1 donker meisje met een blauw-wit
gestreept badpak

kortom: drie wanhopige meisjes
want erg oprecht ben ik niet in het
algemeen.

Ik vond dit erg mooi. Ik had nog maar net mijn racefiets opgeborgen. We waren het dus snel eens dat de bundel *De wielerkoers van Hank* (die overigens gewonnen werd door Bart Zoet) ging heten en dat ik op de flaptekst mocht blurben: ‘Dichten doet Koos van Zomeren enkel in het natte jaargetijde, 's zomers blijft het voor hem hoofdzakelijk wielrennen geblazen.’ De flaptekst bevatte nogal wat staaltjes van het soort lef, waarmee ik mezelf aan Van Zomeren als eerste lectorale ontdekking omhoog probeerde te trekken: ‘Deze verzen blinken uit door pretentieloosheid, ze zijn sprekend, sarcastisch, constaterend, ze staan volop in de stroomversnelling van de tijd. Ze voltrekken mede een stuk literaire revolutie: lozing van romantische ballast en rederijkerij.’

In de zandbak

‘Wie schrijft toch die onzin bij de Arbeiderspers?’ noteerde Aad Nuis nogal geschokt in zijn toen nog dagelijkse poëzierubriek in de NRC. Men moet zich wel voorstellen hoe ik er toen voorzat bij de Arbeiderspers. De uitgeverij was een heel klein bijwagentje van het krantenconcern dat toen nog wel degelijk bloeide. De wederverkopers van Het Vrije Volk sleten aan de deur de Omnibussen, de Arbo's en de boeken uit de Jeugdserie, de drie pijlers in het AP-fonds naast de enige drie echt grote literaire namen en bestverkopers: Carmiggelt, Annie M.G. Schmidt en Louis Paul Boon. Van een Omnibus - Jan Mens, Theun de Vries, A.M. de Jong, Aar van der Werfhorst, etcetera - liepen er vlot 250.000 exemplaren weg. Een Arboboek - Age Scheffer: *Branding vooruit*, Dick Dreux, *De boekaniers*, etcetera - scoorde vlot 100.000 exemplaren. En een Jeugdserieboek - *Loeloedje, kleine rode bloem* van Toos Blom, *De lange logé die lang bleef* van H. Koch, etcetera - haalde minstens 50.000 maar ook wel eens 80.000 exemplaren.

Ik mocht nu proberen een zoals dat heette wat meer literair fonds te gaan maken. De Giraffereeks - ‘om reikhalzend naar uit te zien’ - diende nieuw Nederlands leven te worden ingeblazen. In 1964, mijn eerste jaar, mocht ik nog met overigens snel afgestraft lef (er werd vrijwel niets van verkocht) het debuut brengen van Marijke Höweler, die vlak daarvoor de AVRO hoorspel- en liedjeswedstrijd gewonnen had. Op de flap van haar debuut werd weer flink de borst blootgemaakt: ‘De woorden lijken soms op het papier gesmeten, tuimelen over elkaar, schijnen nog onderweg te zijn naar een andere regel, een andere bladzijde.’

Toen met malle boekjes als *Juf daar zit een weduwe in de boom* en *Wie geeft me jatmous?* recordoplagen werden gescoord, mocht ik vrijer de fondsvormende zandbak in en volgden de overigens in de gevestigde kritiek van die dagen argwanend als

nieuwe literaire tuinkabouters begroete debuten van Gerrit Komrij, Mensje van Keulen, Louis Ferron, Karel Soudijn, Hans van de Waarsenburg, Willem Wilmink, etcetera.

> '*"Wie schrijft toch die onzin bij de Arbeiderspers?" noteerde Aad Nuis nogal geschokt in zijn dagelijkes poëzierubriek in de NRC*'

Op de barricaden

Ik was Koos van Zomeren vanuit mijn hokje wat tegemoetgekomen toen hij omhoog klauterde in het Kerkstraatlabyrint. Ik vermoedde dat hij anders uiteindelijk ergens in een zijgangetje zou blijven steken en wellicht niet meer verder zou komen. Hij was slank, bijna teer, hij was bedremmeld, hij bloosde en leek zich graag omver te laten duwen. Zijn gezicht was fijn getekend als van een opkomende filmster uit de provincie, of in elk geval als van een dichtertje. Alles was, ach ja, de jar en zestig aan hem, vooral de door HBS-landerigheid aangeslagen actetas waarin zich alles bevond waaruit we *De wielerkoers van Hank* gingen hakken.

> '*De toon van Van Zomerens werk gaf te verstaan dat hij óók kwam om wat te veranderen*'

1965! Volop koude oorlog. Communisme, socialisme, anarchisme. Om de toekomst die deze drie in enigerlei vorm toch zouden gaan beheersen beter te begrijpen, was ik zelf, met golven anderen, een paar jaar tevoren nog politieke wetenschappen gaan studeren. We moesten nog de barricaden op: in 1963 behaalde de KVP een denderende verkiezingsoverwinning, met het amendement van de bisschoppen nog steeds wakker in de rug en de Nacht van Schmelzer op komst. In de rooms-katholieke kerk triomfeerde nog steeds de kuisheidswaan. Aan de televisie kluisterde ons elke zaterdagavond de nieuwe beeldreligie van 'Mies-en-scène'.

We hielden nog van Hemingway, van Albert Camus, van Anna Blaman en van Vara's 'Artistieke staalkaart' onder regie van Max Dendermonde. De literaire schrijvers die voor ons echt telden waren Hermans, Reve, Boon, Mulisch en Wolkers. 1964 was, voorafgaande aan de provo- en D'66-uitbarstingen in 1965 en 1966, toch al een *Wende*jaar, een ondergrondse revolutie. Op 2 januari van dat jaar was *Ik Jan Cremer* verschenen. Jan Wolkers en Gerard van het Reve werden bestsellers die mentale en morele vooroordelen sloopten. De televisie stond ineens in brand door 'Zo is het toevallig ook nog eens een keer'. Heel vaak liep ik 's avonds van de uitgeverij naar het station door een binnenstad waarin het nog lang onrustig bleef.

Raadselachtig

De toon van Van Zomerens werk - een dubbeldebuut bijna, want de roman *Terloops te water* verscheen enkele maanden na *De wielrkoers van Hank* - gaf te verstaan dat hij óók kwam om wat te veranderen. We waren het binnen anderhalf uur over ontzettend veel eens geworden. Dezelfde leesvoorkeuren vlogen over de tafel, we bleken allebei graag te ruiken aan criminele literatuur.

Er ging veel waaierige landschappelijkheid van zijn Gelderse kuif uit en ik besloot nog hetzelfde weekend met de doodskist op wielen waarin ik toen reed - een Spitfire cabriolet die op instorten stond, maar zo hevig mooi hemelsblauw was - naar Vuren te rijden, naar de lege landerijen waarover Koos zo nuchter-romantisch dichtte. We waren het er ook over eens dat het aardige *Spielerei* was, die poëzie, maar dat Koos zich toch geen dichter voelde.

Het was een uitstekend pakket om de directionele AP-top, die zelf met kinderen van Koos' leeftijd zat, over te halen te geloven in mijn bezwering dat Koos van Zomeren een rasschrijver was. Nu nog woedden leed en strijd van de middelbare schooljaren soms wat potsierlijk en pathetisch na in zijn zinnen, maar wat een laconieke zelfspot toch al! Wat zou het gaan stuiven als Koos eenmaal een rugzak had! Hij was van plan veel te gaan lezen en veel te gaan beleven.

Zoiets is raadselachtig in een uitgeverij en het komt maar zelden voor: dat je uit alles wat iemand schrijft en zegt gewoon voelt dat het er

één is, al moet je heel lang eigenwijs blijven tot je gelijk krijgt. Ik wílde ook zo graag, want ik had één droom: een Raymond Radiguet, een Alain Fournier, een Françoise Sagan, een Truman Capote vinden en lanceren.

Een ware verademing

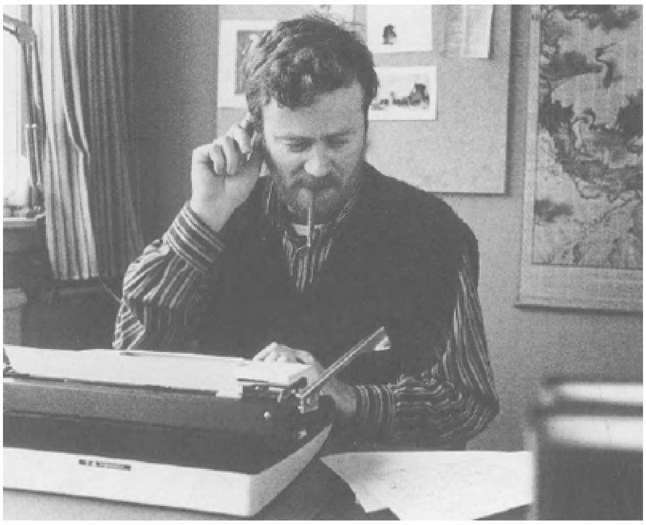
Er zijn, toen Koos aan zijn eerste roman *Terloops te water* begon te sleutelen, heel wat brieven over en weer gegaan. Het waren - en dat is altijd zo gebleven - louter inhoudelijke suggesties die ik gaf, zelden stilistische. Koos schreef vanaf het eerste moment een verbazend zuinig, maar op een eigenaardige manier toch emotioneel geladen proza. Hij had zeker zoveel lef als ik als flaptekstenschrijver. Hij durfde meteen de grote dingen aan, liefde en dood, hevige verwachting en suïcidale zwartgalligheid in één kader.

Terloops te water mocht ik aanbieden op de memorabelste presentatie waaraan ik ooit heb meegewerkt: de eerste van 1966, waarop tevens werd gestart met de eerste vier delen van Privé-domein. Verder op deze aanbieding nog Singer, Léautaud, John Wain, Mary McCarthy, Hemingway, Aya Zikken, Vestdijk, Hillenius, Carmiggelt, Stanley Ellen - het wás toch allemaal wat, waar Koos parmantig tussenstond.

Toch was zijn romandebuut niet zomaar een verrassing; het was de aankondiging van een echte schrijver. De NRC sprak dan ook van ‘een ware verademing die direct opvalt bij de kleurloosheid van de meeste debuten’. Ik meende dat ik het volgende wél op de flap mocht zetten: ‘Het is een vaak hard-realistische getuigenis van een zich in behoedzame objectiviteit hullende generatie.’

Er volgde geen verkoop. Er was ook nog geen luidruchtig literair podium of circuit waarop Koos als wonderkind gevierd had kunnen worden. Reve, Hermans, Wolkers en Mulisch domineerden totaal. Bovendien was de Arbeiderspers een fonds in moeizame literaire opkomst. Dat zat Koos allemaal tegen. Daarbij moest hij ook nog eens in dienst. Ik was bang: misschien breekt hij wel, dit is toch wel het hele erge voor hem.

Hij kreeg ook prompt een mysterieuze variant van de nekkramp. Toen ik hem bezocht, in een hospitaal tussen de wapenrokken, beheerste een intrigerende jonge vrouw zijn ziekenboeg. Iris, die toen al was zoals ze tot vandaag is gebleven: een sterke vrouw voor wie haar zou vinden. Koos en ik hadden elkaar graag bekend er naar op zoek te zijn geweest, en nu was hij me een slag voor.


(foto: John van Heijningen)

Toen hij weer naar huis mocht, besloten we bij zijn schoonouders in Den Haag op een etage, die ons een avond lang werd toegestaan, de mooie recensie in Vrij Nederland alsnog nadrukkelijk te vieren. Ik ging in de cabriolet op weg naar Den Haag maar bleef voorbij Utrecht steken in een ongelooflijk noodweer. In die tijd

beschikte ik nog steeds over die Spitfire-doodskist, waarvan inmiddels ook al enige dagen de ruitewissers, deze toch nuttige uitvinding van een mislukte zoon van keizer Wilhelm II, het begeven hadden. Daar zat ik mooi mee.

Op mysterieuze wijze heb ik de Haagse woning, met daarin Koos en Iris, toch kunnen bereiken. Misschien dat het meisje dat naast mij zat, mij voortdurend aanwijzingen heeft gegeven en mij zo dwars door de plensbuien de bochten doorhielp. Dat meisje, herinner ik mij, had ontzettend veel rinkelends aan zich, aan de oren, aan de handen, zelfs aan de voeten, en ze droeg het soort paars-gele broekpak dat me toentertijd hardnekkig uit de slaap hield.

Ik was zo blij dat ik veilig was aangekomen dat ik vergat Koos en Iris van mijn gezellin te reppen. We hebben aardig wat zondige uurtjes zitten genieten van *Terloops te water*, tot ik me ineens herinnerde dat er nog iemand in de doodskist zat. Nooit heb ik Koos, die toen nog steeds de neiging had bij het vertellen of aanhoren van sterke verhalen te blozen, zo verbaasd zien lachen. En toen het meisje meteen liet weten dat ze het helemaal niet erg had gevonden - ze had zich uitstekend vermaakt met het voortdurend in zo'n Haagse straat te zitten kijken - keek Koos nog gelukkiger in het kennelijke besef dat zulks inderdaad alleen maar bij mij was te verwachten.

> '*Vanuit de uitgeverij kun je iemand even gemakkelijk op zijn goede als op zijn verkeerde been zetten*'

Houdgreep

De literaire doorbraak kwam niet. Koos van Zomerens wonderlijke talent werd evenmin opgemerkt als de reeks Privé-domein. Koos heeft zich, en ik heb dat ijverig staan stimuleren, toen geforceerd met de te snel geschreven romans *De nodige singels en pleinen* en *De vernieling*, al zijn beide boeken alleen al vanwege de spectaculaire durf heel wat méér dan ze toen leken. *De vernieling* was als ambitieuze semithriller de vrucht van de misdaadeuforie die we elkaar hadden aangepraat. Maar ook die werd vervolgens eerst overwoekerd door de journalistiek en daarna door het maatschappelijk engagement, waardoor Koos van Zomeren in de houdgreep werd genomen.

Ik heb nog eenmaal een drastische poging gedaan Koos af te houden van zijn geloof de wereld te kunnen veranderen via onder meer de mao-marxistische KEN. Vanuit een pastorie, die ik rond de kerstdagen van 1969 had gehuurd, schreef ik hem een lange brief met een synopsis voor een op het leven van Hans van Z. gebaseerde *faction/fiction* à la *In cold blood*. Ik heb dit in bijna dertig jaar arbeid persen nooit kunnen laten: mensen projecten aanpraten die ik zelf graag als boeken in mijn kast zou krijgen, titels die ik wilde lezen en die nog ontbraken. Vanuit de uitgeverij kun je iemand even gemakkelijk op zijn goede als op zijn verkeerde been zetten. Op dat moment was mijn suggestie Koos' verkeerde been, al zou het later - toen hij in vijf jaar acht misdaadromans schreef - een behoorlijk goed been van hem blijken.

Teleurstelling

Tien jaar na *De vernieling* ontmoette ik Koos weer. We hadden het niet over de politiek waarin hij zo'n formidabele linkse zwenking had gemaakt en ook niet over de bladen waarin hij zijn briljante reportages en documentaires publiceerde die hem later tot een *star* van de *features* in NRC-Handelsblad zouden maken.

De gedaantewisseling was nog groter dan ik uit de foto's al had vermoed. Het wat zangerige in zijn stem was gebleven, evenals het frappante aantal overeenkomstige voorkeuren, dat bleek na even praten al gauw. Maar er was bij hem ook een geweldige ernst gekomen.

Koos leek niet tien maar wel twintig jaar ouder. Hij had ook veel meer meegemaakt dan ik, smartelijk veel meer. Hij was door de ergste en diepste politieke en sociale werkelijkheid heengegaan, die ik steeds veilig vanuit een boekje had bestudeerd. Hij was ook in sterk toegenomen mate ironisch, soms zelfs sarcastisch, verbeten geworden. Hij rookte nu sigaartjes, hij had lang haar en een baard, het hemd stond open en de bodybuilder sprong me tegemoet.

Over de literatuur van toen hadden we het nauwelijks. Het was toch wel aangekomen, de teleurstelling over wat niet was herkend en dus niet was doorgebroken. 'We dachten dat literaire boekjes toen alles was,' aldus Koos, die niet schamperde maar mij wel wat sardonisch aankeek. Onuitgesproken, niet zwaar maar toch aanwezig hing in de lucht het verwijt: 'Jij hebt mij opgezweept, jij hebt me zoveel voorgespiegeld - maar jij bent er niet in geslaagd me in de canon van de literatuur en de etalages van de boekhandels te krijgen.'

> '*Jij hebt mij opgezweept, jij hebt me zoveel voorgespiegeld - maar jij bent er niet in geslaagd me in de canon van de literatuur en de etalages van de boekhandels te krijgen*'

Een andere woning

Ik werkte toen op een zolder waar ik elke ochtend via een valluik langs een katrol naartoe werd gemanoeuvreerd. Dit soort raarheid beviel Koos wel. Op die zolder kwamen we toch weer snel tot elkaar. Ik zat volop in de explosie van een zoveelste nieuwe reeks die was bedacht: 'Crime de la crime'.

De misdaadroman, dat was het helemaal. Van de meesters in dat genre leerde je toch veel meer van de werkelijkheid, van de wereld, van landstreken, steden, mensen, dan via de literaire roman. Misdaadromanciers moeten ontzettend veel details kennen en in dienst van hun intriges die details ook precies kunnen beschrijven. Dat kunnen literaire schrijvers meestal niet, daarom schrijven ze geen misdaadromans.

Toch zijn de misdaadromans van Koos van Zomeren toen niet in het AP-fonds beland. In 'Crime de la crime' zaten alleen de allergrootste buitenlanders als een dwarsdoorsnede van de wereldmisdaadliteratuur. De AP voerde geen Nederlands misdaadfonds. Ik zag die argumenten wel, en ook dat de AP geen pockets uitgaf, en dat we met Koos van Zomeren tien jaar tevoren al eens gestrand waren - maar ik heb het toch verschrikkelijk gevonden dat zijn thrillers niet bij ons konden verschijnen. Nu deed hij eindelijk min of meer wat ik hem destijds vanuit de pastorie had gesuggereerd, en nu mocht het weer niet. Bij Bruna mocht het wel.

Ik heb toen moeten slikken, tot in 1982, onder bizarre omstandigheden, mijn laatste herkansing kwam. De uitgeverij ging - niet voor het eerst - door een diep dal. Dat wil zeggen, vóór de baisse die het boekenvak een jaar later trof, dienden enkele heroriënterende maatregelen te worden genomen. Dat betekende onder meer dat er een paar mensen moesten opstappen. Het waren pijnlijke dagen. Niemands hoofd stond naar een nieuw groot fondsinitiatief. En juist op dat moment kreeg ik de kans om Koos van Zomeren te heroveren.

Het oude huis van Bruna was bezig in elkaar te storten, de auteurs zochten een andere woning. Koos gold inmiddels bij Bruna vanwege zijn thrillers als een topauteur; men had in 1980 zelfs zijn naturreportages uitgegeven. Voor een

uitgever zag Koos' auteurschap er nu heel aantrekkelijk uit. Hij was bezig dé Nederlandse crime-auteur te worden. Hij had een aanzienlijke journalistieke reputatie. Hij leek de auteur bij uitstek voor de opkomende Grote Reportage en het nieuwe Reisverhaal, waar een auteur zich met zijn hele humeur, met stukken autobiografie, met durf tot allerlei essayistische en historiserende uitstapjes in wierp.

> '*Zoals de koe daar in het land-schap staat, is en blijft ze toch een schitterend, spontaan, lief, vriendelijky verstandig en ingoed dier*'

Koos van Zomeren had nu een rugzak, een ijzersterke leeftijd, een souvereine pen, een volstrekt eigen, harde, laconieke toon. Hij had de literatuur uit zijn wonderkind-tijd van zich afgeschud maar hij had op een wonderlijke wijze de frisheid en verbeten onschuld van zijn eerste schrijfsels behouden. Hij is in die merkwaardige onschuld op elke pagina meteen herkenbaar. Hij kijkt nieuwsgierig, verwonderd, argwanend, afstandelijk. Hij lijkt soms niet te kunnen en willen begrijpen dat mensen elkaar meestal loeren proberen te draaien. Het soort cynische scepsis en de daaraan verbonden humor van de Amsterdamse kongsi-intellectuelen is hem vreemd. Zijn sympathie blijft onverzwakt aan de kant van de massa die geleefd wórdt, als een koe. Hij wil blijven veronderstellen dat er politiek en sociaal toch wel ergens met woorden en daden een wending ten goede voor de koe kan worden bevorderd. Zoals de koe daar in het landschap staat, is en blijft ze toch een schitterend, spontaan, lief, vriendelijk, verstandig en ingoed dier.

Een opwekkend telefoontje van Maarten 't Hart, al jaren een groot liefhebber van de stilist en natuurman Koos van Zomeren, gaf het beslissende zetje. Ik benaderde Koos pardoes en een paar uur later stond ik bij hem in Woerden voor de deur. Koos kwam terug! Op zijn werkkamer herkende ik meteen de Koos van Zomeren uit de stormachtige jaren 1965-1967. Hij beschikte nog over bijna hetzelfde kernachtig toegespitste bibliotheekje van toen. We hadden nog altijd dezelfde voorkeuren. Koos had op de barricaden van de SP gestaan, maar ik was toch maar weer met de jongste truc voor het socialistisch *angehauchte* boek begonnen: *Links Klassiek*! Uitgeverij-strategie, dat voortdurend opportunistische spelvan schipperen, dáárover hing Koos altijd aan je lippen, in de gelukkige zekerheid met zoveel karakterloosheid nooit te maken te hoeven hebben. We waren het erover eens dat we eigenlijk nooit zo lang gescheiden hadden moeten doorgaan. De *crash* bij Bruna kwam in feite als manna uit de hemel vallen en over de baisse van de AP bouwde ik een wollig wegcijferend verhaal op.

Verwarring

Koos had een boek in aanbouw staan waarmee hij de twee kanten op wilde die op dat moment nog heel goed in één boek bij elkaar leken te kunnen horen, omdat alleen hij dit zou kunnen: een psychologische, noem het een literaire roman met een puur misdaadroman-technische plot. Een literair boek met de spanning van een thriller. De titel van het eerste nieuwe AP-boek, dat nog in 1982 verscheen, *De hangende*

man, gaf op curieuze wijze aan dat Koos nog hing -: hing tussen twee opties namelijk, en dat gaf verwarring.

Met de critici viel het wel mee. De meesten kenden Koos van Zomeren niet eens als literaire romancier, ze begroetten *De hangende man* ongeveer als zijn debuut, zoals dat bij *Otto's*

oorlog uit 1983 nogmaals gebeurde. Ze moesten erg wennen aan Koos van Zomeren. De crimespecialisten hadden het moeilijker: zij verweten Koos meer of minder direct - óók zijn bewonderaar Rinus Ferdinandusse - dat hij niet een 'gewone' misdaadroman had geschreven, zonder de overwegende literaire, psychologische en ook half-autobiografische lading die het suspense-patroon verzwakt zou hebben.

Groter was de verwarring bij het publiek. Een deel daarvan had Van Zomeren leren liefhebben als de tamelijk vlot leesbare en op herken-bare items tamboerende misdaadauteur. *De hangende man* werd al heel anders gebracht, nogal buiten de misdaad in elk geval. En als zo'n crime-liefhebber het boek dan gevonden had, moest hij te lang naar zijn oude Van Zomeren zoeken. Dat deel van het publiek dat op de literaire Koos van Zomeren geacht mocht worden gesteld te zijn, liep ook - of nóg - om hem heen. Was dat niet die Koos van Zomeren die verdachte misdaadboeken schreef? Aan die verwarring leverde ik zelf, in mijn enthousiasme om Koos op het scherm te krijgen, nog een luttele bijdrage door hem op te stellen in een tv-samenspraak over de misdaadroman.

De vierkante meter

Het leek even een dilemma, tot Koos totaal doorbrak met zijn formidabele - ik kan dat rustig schrijven, vrijwel alle critici zongen het mij immers vóór - *Otto's oorlog*. Op de flap van de bij Rowohlt vorig jaar verschenen vertaling van het boek *Otto's Krieg* staat het terecht: Koos van Zomeren is een ouderwetse schrijver, bij wie het 't meest om de inhoud gaat (de taal is slechts een hulpmiddel), die eerst lang broedt op een thema om daarna een heel verhaal in dienst daarvan te stellen.

Met verbazing hebben we destijds de eerste fragmenten van *Otto's oorlog* op de uitgeverij zien binnenkomen. We namen ze mee naar huis en liepen's morgens naar elkaar toe om verrukte indrukken uit te wisselen. Hier was een nog sterker Koos van Zomeren opgestaan, een groot schrijver, een schrijver van de vierkante meter, dat wil zeggen: een schrijver die in een paar regels kleine gebeurtenissen en handelingen, de kleine details en momentopnames kan geven die je juist bijblijven; die mensen met elkaar kan laten praten zoals ze praten terwijl de dialogen toch onverbiddelljijk de fatale afloop van het verhaal steunen en doseren; die in een paar regels een persoonlijk geladen beeld kan uitwerken of in een zin de essentie kan neerzetten; die autobiografische zijsprongen maakt en zich schijnbaar doodlopende *Holzwege* kan veroorloven in de beschrijvingen van pure, als groene longen door het verhaal lopende landschappen: 'Dit is de wereld zoals hij God voor ogen moet hebben gestaan voordat zijn schepping begon te mislukken.'

Zo'n boek is een knaller die een schrijver wel een tijdje kan leegzuigen. Het is een raadsel dat Van Zomeren de fantasie en energie opbracht na *Otto's oorlog* jaarlijks opnieuw te verrassen, en zeker in *Het verhaal* zonder moeite de geweldige span- en stootkracht van *Otto's oorlog* evenaarde.

Vader en zoon

De relatie tussen een schrijver en zijn uitgever of uitgeverijredacteur heeft soms wel iets van vader en zoon, ook als de vader nauwelijks ouder is dan de zoon. De zoon wil door de vader bij de hand genomen worden, over de bol gestreeld, gestimuleerd en van nieuwe ideeën voorzien worden. Eigenlijk moet de vader van de zoon ook een succes maken, dat is hij aan hem verschuldigd. Als het niet goed gaat of niet lukt, moet de vader gestraft worden voor zijn opkontjes en in het ergste geval moet hij worden onthoofd. De schrijver heeft gelijk: hij is de uitgeverij, zonder de schrijvers is een uitgeverij niks.

Vanuit het door succes en tegenslag in onvoorspelbaar ritme bepaalde spanningsveld, waarin hij leeft, heeft de schrijver recht op geregelde broeierigheid, hij moet zijn humeur en tegenzin kunnen neerleggen bij de uitgever, wiens specifieke taak het is biechtvader, aambeeld en wederoplader van energie en ideeen te zijn. In mijn relatie met Koos van Zomeren is er nooit een broeierige sfeer geweest. Ik heb soms méé strijd geleverd tegen zijn dagen van artistieke vertwijfeling - maar ik had mooi praten. De schrijver moet toch zelf weer uit een diep dal omhoog krabbelen, zich omhoog hijsend aan

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

(foto: Klaas Koppe)

de eigen haren, die telkens toch weer stijf en strak gaan staan van energie en geestdrift. Want die twee keren bij Koos van Zomeren na elke windstilte steeds opnieuw fris als de jongste dag terug. Het blijft voor deze natuur- en vogelman altijd weer, als hij zich over de velden en door de beemden rept, een lust om te leven.

Literatuur blijft een surrogaat van het leven, zij het soms een zeer intens, zeer troostend, zeer meeslepend en vervangend surrogaat. Ik voel me meer zoon dan vader als ik de stukken van Koos van Zomeren in de NRC-Handelsblad lees over werelden die ik totaal niet ken of zelfs maar kon vermoeden. Zelf bekende hij mij eens het gevoel te hebben, dat de wereld bestaat om stukjes over te schrijven. Dat gevoel heb ik vaak als ik hem lees.

Op 15 februari 1991 zat de vorst diep in de grond en joeg een sneeuwstorm over het land. Ik moest naar Rotterdam en raakte even voorbij Woerden na een lange slip vast in de sneeuwjacht. Overal hurkten auto's in de sneeuwhopen, Siberische gestalten struikelden langs de snelwegrailing. Op datzelfde moment strompelde Koos van Zomeren voort van Woerden naar Breukelen, door de weilanden, langs de bevroren sloten. In zijn rubriek ‘Saluut aan Holland’ lees ik de zaterdag daarop in een schitterende verhaal hierover: éWou je stilte? Hier heb je haar dan! Wou je alleen zijn? Jij je zin! Stappen in de sneeuw: over kilometers en kilometers waren de onze de enige. En in een ommezien weer verdwenen.’

> ‘*Het is voorbij, maar moeten we daarom per se genezen van onze liefde voor een koe?*’

Ik weet zeker dat Koos toen ook, steeds warmer wordend van binnen, aan zijn jeugd heeft lopen denken. Ik dacht eraan, terwijl ik voortsukkelde in een sneeuwstorm zo hevig als ik me pas kon herinneren uit, ach ja, de jaren vijftig, mijn rijke roomse jeugd. Van Zomeren noteerde het eens terecht: ‘Wat een jeugd, wat een rijkdom, wat valt er eigenlijk te klagen?’

Nog niet, nog niet

Natuurlijk moest ik in die stapvoetstocht per auto voorbij Woerden aan je denken, Koos. Aan je boeken, aan je werk, aan je plannen. Ik dacht: misschien dat Koos, net als Herman de Man, in wezen een schrijver is en blijft die onder *elke* titel begeert te zetten: ‘Nog niet, nog niet’. Ik weet zeker dat je dat vindt, dat je nog een handvol titels in je hoofd hebt die je nog niet hebt kunnen maar altijd hebt willen maken. Je zúlt ze maken.

‘Kom terug!’ schreef je me kort en krachtig toen ik nog lag te apegapen na mijn treurlied in het Prinsengrachtziekenhuis. Dat werkte, Koos. Zo heb ik jou ook wel eens teruggeroepen.

Toen ik het schip Herman Manelli met je betrad, kreeg ik nog een heel wat fijner gevoel dan toen ik je in 1988 in Nijmegen je Privé-domeinboek *Een jaar in scherven* mocht aanreiken. De tewaterlatingen van dat Privé-domeinboek én van je 25e titel waren de eenvoudige maar vastberaden tekenen van een volstrekte solidariteit.

De dag na de zegevierende rondvaart stuurde je me een mooi gedicht over een koe. Aan dat gedicht moest ik denken bij de afronding van deze bijdrage, op donderdag 7 maart 1991. De kranten kunnen nauwelijks nalaten het socialisme, en zo'n beetje de hele linkerzijde, mét de stembusuitslag mee weg te honen. *Es ist vorbei*. Maar als ik lees dat de Socialistische Partij bij de Tweedekamerverkiezingen in deze uitslag toch maar een zetel zou hebben gekregen, voel ik me met jou, weet ik zeker, toch een beetje wollig.

Het is voorbij, maar moeten we daarom per se genezen van onze liefde voor een koe?

Hans Neervoort
‘Een romanschrijver is nooit weerloos’
In gesprek met Koos van Zomeren

Een romanschrijver heeft macht, vindt Koos van Zomeren. Macht over zijn personages, maar ook over zijn lezers. Over de aard en de gevolgen van die macht sprak hij bij het verschijnen van ‘*Het schip Herman Manelli*’ *uitgebreid met Hans Neervoort.*
‘*Wat ik geprobeerd heb, is precies op het randje van de snede te balanceren.*’

Het schip Herman Manelli op de Hollandse kade

Een ongewoon warme dag in oktober. Ik voel me een pelgrim op ‘de Hollandse Kade, een streep door het weiland, pal naar het zuiden’ met de beste gids die er is: Koos van Zomeren, die die Hollandse Kade vereeuwigde in wat het mooiste natuurboekje is in de Nederlandse literatuur: *Een vederlichte wanhoop*. ‘Rekel, de kleine bastaard’ staat met zijn voorpoten plat op de grond te wachten tot er een veldmuis langs komt. Hoewel het midden op de dag is, schiet me de zin ‘Het laatste daglicht druipt dofrood van de toren van Kanis’ te binnen uit dat stukje over de dode spreeuw.

‘Waar ligt die toren van Kanis nu?’ vraag ik Koos. Hij draait zich om en wijst naar een piepklein torentje aan de horizon. Het valt wat tegen, maar dat is niet eerlijk, want ik was gewaarschuwd: ‘De zon, een kille sinaasappel, schuilt tegen het torentje van Kanis,’ staat in dat mooie stukje over de tureluurs. Boven het weiland hangt een biddende torenvalk. We lopen, na een gesprek van een paar uur, om even op adem te komen.

QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

Koos van Zomerens boek *Het schip Herman Manelli* is een maand uit. De eerste kritiek is net verschenen. Zelf is hij nog vol van het boek, want plotseling verbreekt hij de stilte met een felle monoloog, alsof hij over een wederzijdse kennis praat met wie hij net ruzie gehad heeft: ‘Die Manelli is een enorme klootzak natuurlijk. Die man zit zo op een waanzinnige manier zijn leven te verknoeien. Het is natuurlijk heel intens wat hij wil... Ik geef hem toch kansen genoeg om er uit te komen, maar hij wil gewoon gevangen zitten. Hij wil zichzelf interneren en dat lukt hem nog ook.

Ik weet niet of dat positief is. Het lukt hem toch aan het eind slachtoffer van zijn eigen kwaadaardigheid te worden. Ik geloof dat zijn grote angst is dat

zijn kwaadaardigheid - in strijd met zijn opvatting en hoe je je als mens dient te gedragen -zich een weg zal banen naar buiten, naar zijn relatie met de wereld, dat hij als een kwaadaardig persoon zal gaan optreden. Dat heeft hij gedaan toen hij in dat cabaret zat, maar toen werd het gecamoufleerd door de humor en door de boodschap. Die opvattingen durft hij later niet meer onder de mensen te brengen. Die probeert hij voor zichzelf te houden. Dat lukt hem ook. In zoverre is hij een geslaagd man. (lacht) Maar serieus, het is een somber verhaal. Als je je realiseert wat hij van mensen denkt! In termen van ongedierte en rampzaligheid. Met name met die opvatting kan hij niet naar buiten komen.'

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Op de rondvaartboot 'Herman Manelli' door de grachten van Amsterdam, September 1990 (foto: Klaas Koppe)

Kwaadaardig

Ik werp tegen dat het toch tragisch is, zo'n man die zich niet uit z'n isolement kan bevrijden.

'Die tragiek is toch ook een ambachtelijk probleem. Je creëert een figuur vol tegenstellingen. Aan de ene kant vol kwaadaardige gedachten en aan de andere kant tragisch. Een kwaadaardig mens tragisch maken is ongeveer het makkelijkste wat er voor een schrijver is.

Daar zit ook iets heel verderfelijks in, want je schept een hoofdpersoon en daarmee heb je macht over je lezers en als je die man nou maar voldoende als slachtoffer van zichzelf voorstelt, terwijl het een grote boef is, wordt hij natuurlijk vreselijk zielig, terwijl het ondertussen om hem heen bezaaid is met slachtoffers. Als schrijver moet je ervoor zorgen dat zijn kwaadaardig heid ook werkelijk overkomt als kwaadaardigheid, zonder de schijnheiligheid van 'maar eigenlijk is hij zielig'. Daar staat tegenover dat een werkelijk weerzinwekkend figuur iedere indentificatiemogelijkheid van de lezer afsnijdt. Daarmee gooi je

als schrijver natuurlijk in hoge mate je eigen glazen in. Wat ik geprobeerd heb, is precies op het randje van de snede te balanceren. Wat ik vooral wil vermijden is die hypocrisie. Schrijvers zijn vaak slechte mensen en hebben de neiging die slechtheid tragisch te maken. Het zit trouwens woordelijk in *Het schip Herman Manelli*. Als Manelli aan de schrijver vertelt over zijn gekke dochter Katja, antwoordt de schrijver hem dat hij zich nu in de positie heeft gemanoeuvreerd dat de lezer denkt: wat een aardige man is die Manelli toch, zo openhartig en zo genadeloos voor zichzelf.

> '*Iedere schrijver kan achteraf uitleggen waarom hij een geniaal boek heeft geschreven, maar je leest zelden een uitspraak van een schrijver in een interview waarin hij aantoont helemaal op de verkeerde weg te zijn*'

Die hypocrisie zie je ook bij Jeroen Brouwers: als hij vertelt hoe rot hij zijn moeder behandeld heeft, krijg je als lezer medelijden met Jeroen Brouwers i.p.v. met zijn moeder. Dat is een hypocriet boek. Dat boek is voor mij ongeloofwaardig. Je moet jezelf niet ethischer voordoen dan je bent, maar ik vind het voor mezelf niet verantwoord misbruik te maken van de macht die je als schrijver over je boek en dus over je lezers hebt. Manelli was in de tweede versie valser dan in de eerste. Ik heb toen enige concessies gedaan. Dat is waarschijnlijk niet onverstandig geweest. Een heleboel mensen begrijpen die zin achter op het boek niet.'

Het verhaal van een man die wanbopig probeert zijn daden gescheiden te houden van zijn gedachten.

'Ik ook niet. Daden vloeien toch voort uit gedachten?'

'Ja, daar heb je wel gelijk in, want uiteindelijk zijn zijn daden op zijn gedachten afgestemd. Maar hij heeft twee soorten gedachten: één soort die zich op zichzelf richt en één soort die zich op de wereld richt. Hij probeert de kwaadaardigheid die zich op de wereld richt voor zichzelf te houden. (fel) Maar je hoeft met Manelli geen medelijden te hebben. En met de mens dus ook niet.'

Een vogel vliegt op uit de begroeiing langs het polderslootje. éEen snip,' constateert Van Zomeren. 'Die van dat briefje van honderd, maar daarop lijkt hij groter dan hij is.'

Het typeert Koos van Zomeren perfect: geduldig, afwisselend ironisch en gedreven pratend over literatuur en natuur en politiek, deze drie, maar de meeste van deze de literatuur.

Interviews

Iemand die jou na Een jaar in scherven *nog wil interviewen moet wel met een bord voor zijn kop lopen. Je vraagt je daar (p. 282) af wat het nut van interviews is: Het beroerde van interviews is dat ze niet helpen.*'

Ja, ach, dat zijn van die aforistische uitlatingen. Het punt is dat je als schrijver al een medium hebt om je te uiten: je eigen boeken. Er wordt dus kennelijk aangenomen dat je naast die boeken nog vreselijk veel te zeggen hebt, maar in mijn eigen boeken doe ik het veel nauwkeuriger. Daar heb ik het veel meer in de hand. Iedere schrijver kan achteraf uitleggen waarom hij een geniaal boek heeft geschreven, maar je leest

zelden een uitspraak van een schrijver in een interview waarin hij aantoont helemaal op de verkeerde weg te zijn. Je leest vaak dingen

in interviews waarvan je zegt: goh, toch interessant, daar voel ik verwantschap mee. Maar interviews zijn de plek niet waar het wordt uitgevochten. Dat gebeurt toch op het hele aardse niveau van het boek zelf. Daarin gaat het er niet om of ik goede plannen met een boek heb, maar of die goede plannen gerealiseerd zijn. En dat laatste valt dan vaak tegen. Dat is misschien wel het meest cruciale bezwaar tegen geïnterviewd worden en praten over boeken: je praat over je bedoelingen, terwijl het gaat om het boek zelf, waar je eigenlijk ook nauwelijks meer echt over kan praten.

Het Vrije Volk, Nijmegen; met Theo van der Heijden en Kees Slager, 1967

Die schrijversfiguur die in *Het schip Herman Manelli* zit, als die op een andere manier besproken had kunnen worden, dan was er door mij een fout gemaakt. Je ziet dan ook dat iedereen die het boek gelezen heeft probeert een mouw te breien aan die constellatie. (lachend) Nu kom ik in de verleiding er toch nog wat over te zeggen, maar eigenlijk doet dat alleen maar afbreuk aan het boek. Als mensen gewoon gespitst lezen en toegankelijk zijn voor het mysterie, dan is het gewoon mysterie en meer is er niet over te zeggen.

Bovendien formuleer je al pratend, dus minder nauwkeurig dan wanneer je het opschrijft. Daar komt nog bij dat de interviewer het opschrijft zoals hij het begrepen heeft. Toch vind ik het moeilijk een interview te weigeren, vooral omdat ik zelf ook journalist ben geweest en nog ben.

Desondanks vraag ik me af of al die roem - ik ben voor bijna ieder blad wel geïnterviewd - een bijdrage geleverd heeft aan mijn literaire succes, of interviews is dat opzicht helpen.

Jou misschien niet, maar de lezer?

Moeten mijn lezers echt geholpen worden?! Ik heb het idee dat een aantal van die literaire activiteiten -niet alleen interviews, maar ook literaire avonden, voorleessessies en zo - niet het lezen bevorderen, maar dat die daarvoor in de plaats komen. Op een literaire bijeenkomt laatst in Lelystad zei ik ter inleiding: Nu lees ik wat voor uit mijn nieuwe boek *Het schip Herman Manelli* en als jullie straks naar huis gaan denk je: Zo, Van Zomeren hebben we gehad, nu ga ik het nieuwe boek van Jeroen Brouwers kopen. Daar werd heel heftig op gereageerd, maar toch denk ik dat het gedeeltelijk zo functioneert. Zo heeft ook het schrijven in de krant zijn nadelen. Iedereen die mij in de NRC leest, denkt: Van Zomeren die ken ik al uit de krant, daar hoef ik geen boek meer van te lezen. Daarom ben ik ook niet zo toeschietelijk meer om een bijdrage

te leveren aan verzamelbundels als *Goed geboekt*, die ieder jaar weer verschijnen, behalve dan als mijn eigen uitgever erom vraagt.

Wat wel weer aardig is aan interviews is, dat ik toch telkens weer gedwongen word de dingen opnieuw te rangschikken. Als me nu iets gevraagd wordt over *Het schip Herman Manelli* ben ik toch weer bezig mezelf ervan te overtuigen hoe het boek precies in elkaar zit.

Je bedoelt dingen die onbewust gespeeld hebben?

Ook. Maar ook op een veel eenvoudiger niveau. *Het schip Herman Manelli* beslaat ruim 200 pagina's die ongelooflijk gewiekst in elkaar zitten. Het gaat over drie of vier thema's, lijnen, die je bij het schrijven probeert uit te wissen omdat er een verhaal geschreven moet worden en niet een beschrijving van die thema's. Als je nu gevraagd wordt in een paar zinnen weer te geven waar dat boek over gaat, ben je gedwongen je de lijnen die je eigenlijk

tijdens het schrijven almaar zat uit te wissen, weer bewust te maken.

De carrière

Je carrière wordt gekenmerkt door een aantal breuken. Misschien is het aardig als jij telkens commentaar geeft.

In 1965 debuteerde je als dichter met de bundel De wielerkoers van Hank. *Het is je enige bundel gebleven. Je ging op proza over.*

Ik had de indruk - niet geheel ten onrechte overigens - dat mijn sterke kant niet helemaal op het gebied van de poëzie lag.

Hippietijd, 1970

Na je derde roman, De vernieling, *brak je in 1967 met de literatuur...*

... en wierp ik me vol verve op de pamfletkunst voor de SP. Ik schreef stukken waarin ik de verderfelijkheid van de kapitalistische maatschappij aantoonde en hoeveel gelijk de partij wel niet had. De feiten werden door mij vaardig ingepast in de ideologic In *Een jaar in scherven* ben ik op zoek gegaan naar een verband tussen die SP-periode en die drie oude mensen die in mijn jeugd zo'n belangrijke rol hebben gespeeld: Tante, Atje en Lin. Daar is ook iets terug te vinden van de sfeer in die partij in die periode.

Waar ik me het meest over verbaas - nog steeds - is hoe ik tien jaar lang heb kunnen denken op een manier waarvan ik op mijn achttiende al wist dat die fout was. Op mijn achttiende wist ik al dat mensen in staat zijn alles te rechtvaardigen wat ze willen terwille van een ideologic Die afkeer van ideologieën had ik toen al. De mens is geestelijk vreselijk lenig. Hij kan in ideologische zin alles verantwoorden wat in zijn voordeel is. Daar schrijft Armando prachtige dingen over: mensen leggen hun daden in een bed van woorden. Heel poëtisch. En raak. Wat me fascineert is, dat ik

dat wist op mijn achttiende en dat ik tussen mijn 25e en 30e niet in de gaten had dat ik daar zelf ook mee bezig was, dat ik mij totaal aan de ideologie had uitgeleverd. Dat blijft voor mij iets onverklaarbaars. Of misschien dat ik onbewust gedreven werd door een verlangen het echt zekerte weten. (lacht hartelijk) Ik ben totaal allergisch voor ideologieen geworden.

In 1977 brak je met die pamfletkunst en publiceerde je een thriller, Collega Vink vermoord, *gevolgd door acht andere*.

Dat laatste is ongetwijfeld juist, maar het eerste is toch niet helemaal waar. Die thrillers moet je eigenlijk zien als een verlengstuk van die pamfletkunst. Die hebben ook die drift om te over-tuigen, aan te tonen wat er allemaal mis is. Ik was dat kennelijk toch nog niet direct helemaal kwijt.

In 1982 kwam je terug in De Literatuur met de roman Otto's oorlog.

Ook hier lijkt de breuk heviger dan hij in werkelijkheid was. Wellicht typerend is dat de eerste druk van *Otto's oorlog* in dezelfde omslag werd uitgevoerd als *De hangende man* en *Oom Adolf*. Het enige verschil was dat er niet meer ‘thriller’ maar ‘roman’ op stond. Maar ik moet toegeven dat er een groot verschil in vormgeving van het verhaal zit. *Otto's oorlog* is een stuk ingewikkelder geconstrueerd dan de voorgaande boeken, met die tijdlagen die op elkaar afgestemd zijn, maar door elkaar heen lopen. Als ik het zo zeg, klinkt het echter weer ingewikkelder dan het in werkelijkheid is. Laat niemand zich erdoor af laten schrikken.

Een tweede handicap is dat het - zoals je ergens stelt - niet per definitie een goede eigenschap is consequent te zijn (hoewel dat oppervlakkig bezien voor een interviewer juist een voordeel lijkt te zijn).

Ik ben almaar bezig uit te zoeken wat ik ervan denk en wat ik ervan moet zeggen. Bovendien is het waanzinnig pijnlijk steeds geconfronteerd te worden met uitspraken die je 10, 15 jaar geleden hebt gedaan, want je verandert van gedachten op bepaalde punten en dat is maar goed ook. Een van de weinige consistente dingen is dat dat schrijven heel veel voor me betekent en dat ik er met heel veel liefde en toewijding over behoor te praten. (lacht)

Geldt dit inconsequente ook voor de literatuur?

Ja, wel een beetje, omdat je er nooit in slaagt wat in je hoofd zit volmaakt te verwoorden. Maar echt inconsequent niet. Dat in een bepaald werk Van Zomeren volkomen onherkenbaar zou zijn, geloof ik niet. Ik geloof niet dat ik ooit iets gedaan heb waarin ik niet herken-baar ben wat stijl of wat opvattingen betreft. Toch verander je ook hier. Kijk, bij ieder boek blijft wat liggen. En dat is maar goed ook want daardoor kun je verder. Ik heb nooit het gevoel gehad dat iets definitief afgesloten was. Je stelt je een bepaald doel, zoals bij *Een jaar in scherven*: een portret maken van die oude mensen op Herwijnen, wat voor rol hebben die gespeeld in mijn leven, hoe is de relatie tussen die oude mensen en het feit dat ik ooit lid ben geworden van de SP. Dat - beperkte - doel heb ik bereikt. Ik heb daar een portret geschilderd waarover ik tevreden kan zijn. Maar zelfs daarbij zijn dingen blijven liggen. Hoewel het voorlopig afgehandeld is, kan ik me heel goed voorstellen dat er toch dingen zijn waaromheen zich over 5, 10 jaar weer iets heel nieuws kristalliseert. Hoeveel sterker geldt dat voor een boek met een veel wijder, ruimer doel.

> ‘*Mijn aanpak en stijl zijn zo suggestief geworden en zo ijl, transparant vaak, dat er niet zo verschrikkelijk veel verschil met poëzie meer is*’

Martin Ros vertelt vaak dat Louis Paul Boon hem het manuscript van ieder nieuw boek overhandigde met als commentaar: ‘Dit is het nog niet.’ Er blijft altijd wat liggen.

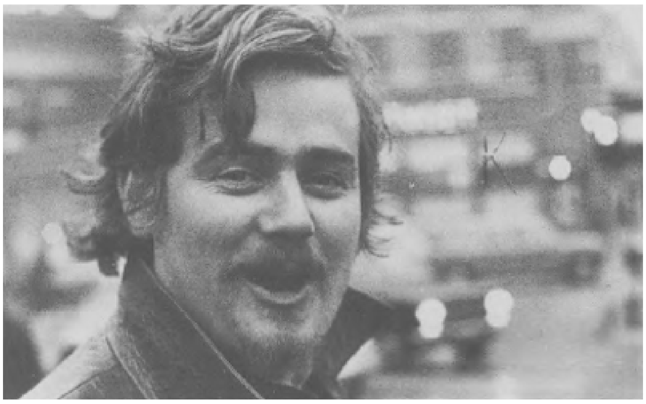
Je bedoelt stof voor volgende boeken?

Niet alleen. Na *Sterk water* was ik met *Een jaar in scherven, Het scheepsorkest* en *Uilen* een beetje in de hoek terecht gekomen van de mooie, genuanceerd geschreven, ironische boeken. Wat er toen een beetje op de achtergrond dreigde te raken was die bitterheid en die haat, die er natuurlijk ook is. Toen kreeg ik toch het gevoel van genoeg salonwerk gedaan, want het zijn natuurlijk boeken die door iedereen die ze leest geaccepteerd en mooi worden gevonden. Die kunnen ze aan de muur hangen zonder er echt ongerust van te worden, maar zelf werd ik daar op den duur heel kriegel van. Dus dan komt er zo'n boek waarin je chargeert naar de andere kant: *Het schip Herman Manelli*, heel bitter eigenlijk, vol woede over hoe het allemaal in mekaar zit. Heb ik dat af en kom ik ermee onder de mensen, dan denk ik weer: Moet het nou zo somber. Dan heb ik dat voorlopig kennelijk weer afgereageerd. Er zit dus een soort golfbeweging in de ironie waarin ik de zaak onder de knie heb en de woede waarin ik het helemaal niet onder de knie heb en reageer op de wereld met ‘ik begrijp er ook niks van en dit is wat ik erover te zeggen heb’.

Die golfbeweging is ook te zien als je je hele oeuvre overziet, telkens een breuk die later weer gelijmd wordt; behalve dan met je poëzie, die is nooit meer geheeld.

Inderdaad, naar de vorm heb ik nooit meer poëzie geschreven (hoewel ik de laatste tijd weer wat heb zitten prutsen). Ik merk dat die poëzie dezelfde energie zou aftappen die nu naar mijn romans of korte verhalen gaat. Ik vind het echter zinloos in gedichten te zeggen wat je ook in proza zou kunnen zeggen. Bovendien is het niet erg praktisch. Ik zou gedichten schrijven als ik daarmee iets heel anders onder woorden kon brengen dan wat ik met proza kan doen. Dan heeft het ook nut. Ik zou onder pseudoniem gedichten kunnen schrijven. Dan zou ik een andere identiteit moeten creëren om te lozen wat ik in mijn andere werk niet kwijt kan. Maar alles wat ik onder woorden wil brengen kan ik wel kwijt in mijn romans, verhalen en wat ik voor de krant schrijf.

Daar komt nog bij dat mijn aanpak en stijl zo suggestief zijn geworden en zo ijl, transparant vaak, dat er niet zo verschrikkelijk veel verschil met poëzie meer is. Zelfs *Het schip Herman Manelli* (dat heel duidelijk een verhaal, een plot heeft met thrillerachtige wendingen) bevat zoveel poëzie, in de manier waarop een woord, een zin wordt geplaatst, een alinea wordt opgebouwd en afgewerkt, dat ik inderdaad - om bij je vraag terug te komen - in stijl bijna terug ben bij die gedichten waarmee ik begonnen ben. Daarbij ben ik een hele hoop frisheid kwijt geraakt onderweg en heb ik een hele hoop vakmanschap gewonnen. En dan praat ik nog niet eens over de vogelstukjes die in *Een vederlichte wanhoop* staan.



ca. 1967

Dat is pure poëzie.

Precies. Maar ik voel het voor mijn andere werk ook zo. Nadat ik die thrillers geschreven had, die onder invloed stonden van de pamfletkunst die ik in de SP onder de knie had gekregen en waarin het uiteindelijk ging om de mededeling die ik had te doen, is er toch bij ieder boek meer plezier ontstaan in het omgaan met de taal, het voertuig dat je gebruikt. Ik ben meer en meer gefascineerd geraakt door de kracht van een woord. Ik laat het woord echt zijn werk doen. De lezers zouden eigenlijk door moeten krijgen dat het bij mijn verhalen niet alleen om de plot gaat, maar dat ze een ander verhaal zitten te lezen dat op twee pijlers rust: het verhaal dat zich ontwikkelt en de taal die daarvoor wordt gebruikt.

Zwarte gaten

Wat zijn nu de stilistische verschillen?

Het grote verschil tussen journalistiek en literatuur is dat je in de journalistiek na iedere alinea een deur dicht gooit: dit was het, (je beperkt je armslag almaar) - en dat je in de literatuur met iedere zin je armslag moet verruimen, het aantal betekenissen dat je aan een verhaal kunt toekennen vergroten, niet in het vage, want ik begrijp ook wel dat veel mensen daar onderdehand krankzinnig van worden, van al dat geïnterpreteer, alle open einden, alle betekenislagen. Maar toch probeer je als je literatuur schrijft bijna met iedere zin een raam iets verder open te zetten, iets meer lucht binnen te laten.

Is dat niet ook de lijn die in je thrillers zit, een ontwikkeling in 'literairheid', van Collega Vink vermoord *naar* De hangende man? Zeker.

Het ijkpunt voor die literairheid is het taalgebruik?
Het is heel fascinerend om in zo'n taal, die je al 44 jaar, o.k. laten we de eerste paar jaar eraf doen, ruim 40 jaar, beheerst en waar je al 25 boeken in hebt geschreven almaar meer mogelijkheden te ontdekken, terwijl je als je de krant

leest of naar de t.v. kijkt, het gevoel krijgt dat de taal zo onderdehand versleten is: sjablonen en blaba, krachteloos en smakeloos. En als je dan achter je schrijfmachine zit, ontdek je dat er in woorden, zinswendingen nog ongelooflijk veel frisse kracht zit, als je het maar op een bepaalde manier gebruikt - en dat spel is eindeloos. En voor dat spel is een stel gekken nodig: aan de ene kant iemand die op die manier schrijft en aan de andere kant iemand die op die manier leest. Wat er gebeurt ligt achter die woorden.

Hoe bedoel je dat?
Ik zal een voorbeeld geven. Ik liep met Iris en de jongens op Tessel tijdens die waanzinnig koude winter met ijs op de Noordzee. Toen zagen we daar tegen de duinrand een stel kraaien. Nou had ik al eerder *(in De witte prins*, HN) dat beeld gebruikt van de kraai als een zwart gat. (Zo lopen allerlei autobiografische touwtjes door mijn boeken.) Dat beeld heb je en daarmee denk je dan verder op een heel luie manier. Je geeft je hersenen de kans om sprongetjes te maken. Toen, tijdens die wandeling, kwam dat beeld dat ik in *Een verderlichte wanhoop* gebruikt heb: kraaien die een zwart gat vormen dat van vorm verandert, maar waarin telkens een kraai past. Dat beeld zegt niks over de kraai, niks over die gebeurtenis misschien, maar op het moment dat je het zegt, zie je ook bij de jongens de ogen iets groter worden en er springt een vonkje over: dit zegt toch iets over wat we hier zien, iets wat een intensere emotionele binding geeft met die situatie, waarvan je anders misschien alleen maar de kou en het ijs op de Noordzee zou onthouden. Op dat moment wordt - voor mij, maar ook voor de jongens - die situatie onvergetelijk.

> '*Ik ben er te democratisch voor te geloven dat iemand die schrijft minder sterfelijk is dan iemand die niet schrijft*'

Waar zit hem dat nou in, dat zo'n vonk over kan springen?
Ik weet het niet. Wat ik wel weet is, dat ik vroeger het idee had dat dat genade was of een uiting van genialiteit, van mijn kant (laten we het bescheiden houden). Nu niet meer. Ik weet alleen na jaren werken dat ik mezelf in de situatie kan brengen waarin de kans groter is dat zo'n beeld opkomt dan in andere situaties, bijv. als ik druk bezig ben, als een stuk af moet of als ik echt ga zitten zoeken naar zo'n zin. Ik moet mezelf op een laag pitje laten sudderen. Ik heb dus veel tijd nodig. Er zit veel tijd in die stukjes opgeslagen. Niet denken: nu moet ik een leuke zin over een kraai hebben, want dan komt precies die zin niet.
En je intens fixeren op zo'n gebeurtenis, beeld of gedachtenstroom, zoals in *Het schip Herman Manelli*. Dan komt het eigenlijk vanzelf. Het is dus geen verdienste. De enige verdienste is dat je door je vakmanschap weet dat de zeepbel die in je hoofd opkomt, inderdaad goed is.

Dus toch genade?
In die zin, dat ik er zelf ongelooflijk veel plezier van heb. (lacht)

Ja, maar bij jou komt de zin op, bij mij niet.
Soms heb ik - als ik mijn zinnen lees - bijna het gevoel dat ze buiten mij om tot stand zijn gekomen, dat ik alleen maar bemiddeld heb. Dat is geen poging tot een

overdreven soort bescheiden-heid, (lachend) daar heb ik helemaal geen last van. Tijdens mijn pamfletperiode bij de SP en daarna in mijn thrillerperiode had ik echt het gevoel dat ik het was die daar zo geniaal bezig was, maar naarmate mijn werk beter werd, kreeg ik steeds meer het gevoel dat het buiten mij om tot stand komt.

Mystiek...?

(enigszins besmuikt) Ja, mystiek. Ja, het gaat die kant op als je dat proces wil omschrijven. Dat wil ik niet ontken-

nen. Aan de andere kant, voor mij is er niks bovennatuurlijks aan.

Maar intussen ben je in 'die betere werken' vanaf Otto's oorlog *telkens weer bezig dat schrijverschap en dat schrijjproces uit te werken, onder woorden te brengen wat dat nou precies is: schrijven.*

In de eerste plaats is dat schrijven in mijn boeken voor mij een metafoor, want ik beschouw schrijven niet als de enige manier waarop mensen fatsoenlijk door het leven kunnen gaan. Schrijven is voor mij iets wat iemand anders - gelukkig maar - op een ander terrein kan vinden: het repareren van oude motoren, het verzamelen van postzegels of gewoon veel van z'n vrouw houden, kortom, het creëren van een centrum in je leven. Voor mij is dat schrijven. Daar heb ik ook verstand van. Dus is het handig je daar mee bezig te houden. Ik wil echter op geen enkele manier de indruk wekken dat schrijven voor iedereen een superieure manier van leven zou zijn, hoewel het dat voor mij wel is. Als je dus probeert dat schrijven nader te definiëren, dan is dat een poging de werkelijkheid te lijf te gaan en onder de knie te krijgen. Aan de ene kant lukt dat dus (je creërt een nieuwe werkelijkheid) en aan de andere kant lukt dat voor geen meter, want in verhouding tot die werkelijkheid betekent die gecreëerde werkelijkheid helemaal niets, bijv. in verhouding tot mijn dood. (Met een ironische grijns) Ik ben er te democratisch voor te geloven dat iemand die schrijft minder sterfelijk is dan iemand die niet schrijft. Tussen deze twee polen beweegt het schrijverschap zich: aan de ene kant macht (over de zinnen op papier), je even god voelen, dat is die sneeuwbal die je maakt, het beeld uit *Sterk water*, en aan de andere kant dat vreselijke gevoel van 'al die sneeuw die je laat liggen'. Die machteloosheid, die heeft ook weer een echo op die momenten van macht, omdat die woorden dan vaak volstrekt pathetisch worden.

Maar ik geloof wel dat iedereen in essentie met ditzelfde probleem zit. Hoe kan ik op een zo fatsoenlijk mogelijke manier in het leven staan en hoe kan ik op een zo fatsoenlijke manier sterven als ik dat wil.

Werkt schrijven therapeutisch?

Schrijven is een uitstekende manier om vat te krijgen op situaties. Maar bovenal is schrijven een heerlijke bezigheid. Ik doe niets liever en dat ik daarmee een psychiater uitspaar, is mooi meegenomen.

Literatuur en journalistiek

Maak je een onderscheid tussen je creatieve en je journalistieke werk?

Dat is wel heel dicht bij elkaar komen te liggen, hoor. Toen ik het eenvoudige journalistieke werk deed (op pad gaan om andere mensen te laten vertellen wat ik op moest schrijven) schreef ik eenvoudige thrillers. Wat ik voor de NRC doe, vereist eigenlijk hetzelfde aan instelling tegenover de taal als in mijn romans en verhalen.

Het Vrije Volk, Arnhem, met Jan Carmiggelt, ca. 1966

Je leest vaak over schrijvers die klagen over het feit dat ze journalistiek werk moeten afleveren, wat hun creatieve werk belemmert.

Het neemt een heleboel energie weg. Je put uit dezelfde bron. De journalistiek is niet een vak dat je erbij kunt doen. Dat geldt voor de literatuur natuurlijk ook. Twee vakken die je er niet bij kunt doen en die je toch moet combineren. Dat is lastig. Gelukkig is het bij mij zo gegroeid dat ik er geen dingen bij hoef te doen die strijdig zijn met m'n karakter en mijn schrijverschap. Mijn journalistieke werk ligt heel dicht bij het werk dat ik daarbuiten doe. Echt journalist zijn en romans schrijven is geloof ik niet te combineren. Er is een enorm verschil in tempo. Wat nu gebeurt nu beschrijven omdat het morgenochtend in de krant moet, is volstrekt strijdig met de instelling die nodig is om literatuur te kunnen schrijven. Ook een verschil in instelling tegenover taal. De journalist zoekt naar de grootste gemene deler in taal en zet zijn stuk journalistiek in elkaar, zodat het laatste deel kan worden weggegooid als dat om layout-technische redenen noodzakelijk is.

Aan de andere kant doe je in de journalistiek bepaalde vaardigheden op die je als romanschrijver goed kunt gebruiken, bijvoorbeeld het plegen van research. Als romanschrijver wil je toch ook enigszins beslagen ten ijs komen.

Door middel van de journalistiek kom je bovendien ook gemakkelijk in aanraking met fenomenen waar je anders niet zo gauw mee in aanraking zou komen. Van de interviews die ik gemaakt heb, heb ik vaak wat opgestoken. Je hoort dingen waar je van denkt: goh, ik ben dus niet de enige die zo denkt. Die zetten je aan dat te verwoorden, want ik heb niet de illusie dat ik veel gedachten heb die niemand heeft. Ik heb alleen de capaciteit om gedachten die andere mensen ook wel hebben zo onder woorden te brengen dat zij denken: dat had ik zelf ook zo kunnen zeggen. Wat ook wel mijn kracht is, is net één stapje verder gaan in het bewustzijn en zó laten zien: daar gaat het over. Wat ik (en de lezer vaak ook) onbewust al aanwezig voel, vastpakken en onder woorden brengen. Dat is eigenlijk de grote kunst.

Een bijkomend voordeel van de journalistiek is dat je onder de mensen komt, want de schrijver heeft van nature de neiging te vereenzamen. Het schrijven is nu eenmaal niet een sterk sociale bezigheid.

Daar klaagde Maarten't Hart onlang? ook al over in een interview in HP/De Tijd

Ja, dat is een groot gevaar. Je hebt al gauw een half jaar, een jaar nodig voor een boek, in welke tijd je je moet afsluiten van alles wat van buiten komt en alleen toelaten wat in het kader van je verhaal past. Dat is geen erg maatschappelijke bezigheid, hoewel ik wel vind dat schrijven en publiceren uiteindelijk wel een maatschappelijk werk is, want schrijven komt uiteindelijk hier op neer: dit heb ik te zeggen; wat hebben jullie nu te zeggen? Het schrijven - dit in tegenstelling tot wat Frans Kellendonk beweerde - speelt zich niet alleen af tussen de schrijver en het papier. Zo gauw je de trap af komt en tegen je vrouw zegt: dit heb ik gemaakt, lees dat eens, is het een maatschappelijke bezigheid geworden. En dat laten lezen is toch essentieel in de literatuur.

In die periode dat je schrijft zie je weinig mensen en als je mensen ziet, heb je niks te vertellen. Je maakt niks mee. Alleen die roman, waar je niets over te vertellen hebt zolang die niet af is (En daarna trouwens ook maar heel weinig). Dus ook als er geen economische noodzaak toe bestond, zou ik in de journalistiek bezig willen blijven, maar minder. Een ander aspect van die vereenzaming is dat je meer en meer vereenzaamt in de normen die je aanlegt voor je eigen werk. In de tijd dat ik die thrillers schreef, kreeg ik van het lezerspubliek signalen waar ik me iets van aantrok. Maar naarmate ik beter werd, naarmate ik dichter kwam bij de kern van wat ik te

zeggen heb, worden de signalen die ik terug krijg minder relevant. Minder goede dingen in een boek kunnen best gesignaleerd worden, maar uiteindelijk is er maar één ter wereld die er verbeteringen in kan aanbrengen en dat ben ik. En dat is een ongelooflijk eenzaam besef. Zowel goede als slechte kritieken kunnen zich niet met mij meten, omdat de critici niet in staat zijn te vertellen hoe het dan had gemoeten.

Ik heb Maarten't Hart een exemplaar van *Het schip Herman Manelli* gestuurd met de opdracht: *Je kunt altijd nog* éé*n boek schrijven over een man die met geen been meer in de maatschappij staat*, want zo is het natuurlijk, je kunt dat maar één keer doen.

Je moet er als schrijver voor zorgen dat je je voedt met de nodige ervaringen en indrukken

die je later kunnen stimuleren tot het schrijven van ander werk. Zo heb ik het af en toe nodig even door Amersterdam te lopen, niet omdat ik 20 veel van Amsterdam houd, maar om onder de mensen te zijn, te voelen dat je leeft. Dat schrijven is toch op de een of andere manier verbonden met mensen die in dichte drommen op straat lopen. De contacten met mensen die ik dan ontmoet geven me het gevoel van 'ga weer eens aan het werk'. Te meer omdat die vogels dat nooit zeggen. Daar krijg je wat dat betreft absoluut geen reactie van.

Het ambacht

De compositie van je romans is hecht. Alles lijkt met alles te maken te hebben. Heb je een vaste werkwijze, een vast stramien bij het schrijven van een roman?

Tja. Een vast stramien. Het begint met denken, zoveel staat wel vast. Dat wordt bevorderd door wandelen bijvoorbeeld, als je de hond en jezelf los kunt laten, maar ook wel bij televisie kijken of autorijden. Soms denk je iets en dan besef je: dit is de roman. lets wat voldoende drama op kan leveren in de zin van actie, ontwikkeling etcetera.

Het oerboek?

Ja. Bij *Het schip Herman Manelli* was dat bijvoorbeeld: een man die beroemd was geweest en die nadat de reden voor die beroemdheid al lang voorbij is, geconfronteerd wordt met een bewonderaar. Wat gebeurt er dan? Want dat moet een ongelooflijk ongemakkelijk, bedreigend gevoel zijn. Met dat idee heb ik een jaar of drie, vier rondgelopen. Niet om meteen mee aan het werk te gaan, maar meer van: in dat verhaal kan ik wat kwijt, ideeën onderbrengen. Daar zijn langzaamaan andere elementen omheen gekomen, zoals de schizofrenie van die dochter en natuurlijk de praktische

dingen van ‘hoe is hij beroemd geworden?’, ‘Waarom is hij het nu niet meer?’ Dan denk je aan een cabaretier, dan zorg je dat je wat van het cabaret te weten komt. En dan is er de lijn van het schrijverschap in gekomen: welke rol speelt het schrijven bij het schrijven?

Dan, na verloop van tijd, begint dat een soort stoofpot te worden, waarin zich een verhaal ontwikkelt. Het verhaal zelf moet ook iets over de gebeurtenissen zeggen. De situatie aan het eind is ook bedoeld als commentaar op het boek.

Hoe bedoel je dat?

Kijk, uit de loop van het verhaal blijkt ook een visie. Het verhaal is niet alleen de taal die ik gebruik. De situatie die ik in een verhaal creëer is op zichzelf genomen ook van belang, niet alleen de manier waarop ik die situatie in taal heb gevat. De ontwikkeling van de gebeurtenissen in het verhaal is niet alleen van belang om mijn opvattingen in kwijt te kunnen of mijn taalvaardigheid, maar weerspiegelt ook mijn visie op hoe de dingen in het leven gaan, of hoe ze zouden moeten gaan. Dat Manelli aan het eind van het verhaal nog meer gevangen zit dan aan het begin, is wel degelijk van belang voor het boek: niet alleen voor de spanning, maar het verraadt mijn filosofie.

Dit is de denkfase.

Ja. Dat is misschien hét wonder, dat je aan een heel boek tegelijk kunt denken. Ik heb dat heel sterk gehad met *Otto's oorlog*, een vrij gecompliceerd verteld verhaal. Toen ik aan het schrij-

ven was stond het me zo helder voor de geest dat ik het op kon pakken, zoals een asbak, en van alle kanten kon bekijken. Dat bleef weken, maanden nadat ik het af had. Dan kon ik opeens denken: in die en die alinea had ik dat bijvoeglijk naamwoord niet moeten gebruiken. In een verhaal zitten twee lagen (hoewel het tegenwoordig hachelijk is om over lagen te spreken). In de eerste laag zitten die dingen die je al heel lang dacht en waar je naar toe manipuleert en de tweede laag is een opportunistische, improviserende laag: je hebt een situatie gecreëerd in een verhaal en die kun je gebruiken om dingen in onder te brengen. Die tweede laag is kennelijk minder diep verankerd, want in die laag denk je later: goh, dat of dat had er nog in gekund. Maar dan blijkt het er toch vaak al (even verderop) in te zitten.

> '*Mijn oeuvre is een groot rangeerterrein, waarbij ik af en toe zeg: we zijn hier al eerder geweest, maar hier gaat de trein even de andere kant op*'

Herhaling is een veel voorkomend stijlmiddel bij jou. De twee eksters, die in De witte prins *voorkomen, keren in* Sterk water *terug. Die zin met die achter de rugzak gehaakte duimen die een paar keer voorkomt in* Sterk water *en die overigens ook al een keer in* Het verhaal *te lezen was*. Maar *Het verhaal* had Ligtenberg (de criticus die viel over de herhaling van de zin: 'we haakten de duimen achter de riemen van onze rugzakken', HN) kennelijk niet gelezen.

Wat wil je met zulke herhalingen?

Ik weet het niet. Ik kreeg naar aanleiding van *Het schip Herman Manelli* een brief van een lezer uit Arnhem, die zo 5, 6 zinnen aanhaalde met verwijzingen naar andere boeken waarin ik de zin al eerder had gebruikt. Een aantal van die dingen ontstaat per ongeluk, omdat je toch niet steeds in staat bent in alle omstandigheden iets nieuws te bedenken. Ik doe het natuurlijk liever bewust. Een aantal dingen doe ik bewust, omdat mijn hoofdpersoon zich in een situatie bevindt waarin andere personen al eerder hebben verkeerd. Ik heb geen zin koste wat het kost iets nieuws te bedenken, terwijl dat alleen maar geforceerd zou zijn.

Maar er zit een meer fundamentele kant aan: in die herhalingen worden de touwtjes zichtbaar waarmee mijn werken aan elkaar zitten. Dat zijn de snijpunten tussen die boeken. Vaak zie je er ook de ontwikkeling in. De tweede keer is het iets anders. Die bergwandeling in *Sterk water* en *Het verhaal* is precies het punt waar die twee boeken elkaar kruisen. De schrijver in *Het verhaal* is het verhaal van *Sterk water* aan het bedenken, zullen we maar zeggen. In *Herman Manelli* komt die bergwandeling overigens nog een keer voor. De wandeling is hier iets minder geprononceerd, maar het is wel een sleutelpassage in de roman, want Herman Manelli denkt hier: 'Wat is het hier mooi, wat zou ik daar een volgende keer van kunnen genieten.' Dat is essentieel voor hem.

Zo'n herhaalde bergwandeling is enerzijds een signaal van: hou er wel rekening mee dat deze boeken verband met elkaar houden, anderzijds wil ik een soort vertrouwdheid creëren voor de lezer. Ik stel vrij hoge eisen aan die lezer, omdat ik hem niet hoef te ontzien, want ik ontzie mezelf ook niet. Af en toe echter wil ik toch een sfeer scheppen van: dit hebben wij samen. Dit heb je al een keer gelezen, weet je nog? Mijn oeuvre is een groot rangeerterrein, waarbij ik af en toe zeg: we zijn hier al eerder geweest, maar hier gaat de trein even de andere kant op.

Waarom heb je van Herman Manelli een cabaretier gemaakt, terwijl je oorspronkelijk aan een schrijver dacht?

Vooral omdat het geen schrijver moest zijn.

Niet te nadrukkelijk bedoel jef

Ja, precies. Dat om te beginnen. Het moest iemand worden die aan al die voorwaarden voldeed: iemand die beroemd kon zijn geweest en dat niet meer was, die een grote mond over de wereld had gehad en dat nu niet meer had en die ik dus alles wat ik zelf in mijn hoofd had, kon meegeven. Via De rode Haan had ik als tekstschrijver wat mensen uit die kringen leren kennen. Het had ook een toneelspeler kunnen zijn, of een beroepsvoetballer, maar hoe breng je je eigen gedachten onder bij een beroepsvoetballer?

Over toneelspeler gesproken, Goedegebuure wijst in zijn recensie van Het schip Herman Manelli *naar* Hoogste tijd *van Mulisch. Ikzelf dacht bij het lezen ook: Van Zomeren had* Hoogste tijd *gelezen en dacht: zo moet het dus niet.*

Jaap Goedegebuure in gesprek met Koos van Zomeren (foto: Gerrit Serné)

Zo is het dus niet gegaan. Ik heb *Hoogste tijd* gelezen, ik heb er een kort zinnetje aan gewijd in *Een jaar in scherven* en daarna ben ik het vergeten voorzover ik weet. Bij *Otto's oorlog* heeft Mulisch' *De aanslag* wel een rol gespeeld. Ik had het verhaal al, maar toen ik *De aanslag* las, werd ik over de drempel gezet. Zo moet het dus niet, hoewel het technisch, ambachtelijk gesproken een prachtig boek is. Maar de teneur beviel me niet zo.

Wat ik daarmee wil zeggen is, dat ik er best voor uit wil komen als een boek me beïnvloed heeft.

Au pair *van Hermans?*

Au Pair alleen in die zin dat ik door dat boek uiteindelijk de beslissing nam om die figuur van Bruno Rusteloos, de schrijvende ik-figuur, in dit boek onder te brengen en wel op deze manier. Omdat in *Au pair* - wat ik helemaal niet zo'n slecht boek vond - Hermans zelf voorkomt in twee hoofdstukjes, als ik me goed herinner. Dat de kritiek daar over gevallen is, begrijp ik niet zo goed, want het is de laatste tientallen jaren al veel vaker voorgekomen in

de wereldliteratuur en nog veel geraffineerder en veel boeiender ook. Bij Philip Roth bijvoorbeeld. Toen ik *Au pair* las, dacht ik: een schrijver in een boek, dat kan veel spannender, veel krankzinniger. Het is natuurlijk veel leuker als je de spanning oproept in je boek van 'wie zit er nu in de fantasie van wie?' En als de schrijver dan uiteindelijk een fantasie van zijn hoofdfiguur blijkt te zijn en ook nog doodgaat in het verhaal, dan is dat toch aanzienlijk beter dan dat aspect van *Au pair*.

De titel Het schip Herman Manelli *is overigens een wat vreemde titel. Een rondvaartschip bestaat toch niet?*
O ja. (stilte)

Wilde je verwijzen naar Het fregatschip Johanna Maria?
Nee hoor. (stilte) Nee, 'De boot Herman Manelli' zou helemaal niet gaan. Het was heel moeilijk een titel te vinden. We hebben een heleboel andere titels overwogen. Deze titel kwam er uiteindelijk als beste uit. Om te beginnen wat klank betreft. Bovendien is het iets wat maar heel zijdelings een rol speelt in het boek en dat is ook belangrijk. In de derde plaats heb ik sterk het gevoel dat die Manelli als een soort schip door het leven gaat. Hij ligt wel op een koers, maar ik geloof niet dat hij zelf veel benul heeft van wat die koers is. Net als bij een schip: het wordt wel gevaren, maar het weet van zichzelf niet welke kant het opgaat. Dat willoze. Dat slachtofferachtige.

Schuld en boete

Als je al je romans achter elkaar leest, krijg je het gevoel dot je personages nogal onhandig, weerloos bijna, in het leven staan. Is dat een eigenschap van jezelf?
Schrijvers zijn nooit weerloos. Voor het schrijven heb je fysieke en psychische kracht nodig. Dat maken van een sneeuwbal vereist een grote psychische kracht. Dat image dat sommige schrijvers om zich heen oproepen, in hun boeken of in interviews, van tamelijk weerloze mensen, daar geloof ik helemaal niets van. Dichters misschien en tekenaars met name (grinnikt), dat kunnen weerloze mensen zijn.
Maar romanschrijvers, nee. Ze kunnen wel ten onder gaan of de greep op de werkelijkheid of op zichzelf verliezen, maar weerloos, nee, absoluut niet.

Waarom dan toch die voorkeur voor weerloze figuren?
Dat is de essentie, hè: de spanning tussen wat wij denken en de werkelijkheid (of, omdat we niet weten wat de werkelijkheid is: de spanning tussen wat wij denken en wat wij nog meer denken). Het is alleen spannend als er fouten in zitten. Mijn hoofdpersonen - voorzover ik dat kan overzien - zijn niet klunzig. Ze maken fouten, met voile overgave vaak, met grote toewijding, maar het zijn geen klunzen zoals je ze wel in de Angelsaksische literatuur ziet. Patricia Highsmith bijvoorbeeld. Die leidt haar figuren al fouten makend vol wreedheid naar de ondergang, maar dat begínt al met een kluns. En daar geloof ik niet in. Dat is te gemakkelijk. Het meest tragische is niet dat mensen fouten maken en ten onder gaan, maar dat ze eigenlijk best wel alles goed doen en dan toch nog ten onder gaan. Ik heb daar in verband met vogels

over geschreven in *Een vederlichte wanhoop*. Een beest dat menselijkerwijs gesproken alles goed doet en toch in een val loopt, die hij op geen enkele manier had kunnen voorzien. Die tragiek spreekt mij aan. Ook in de natuur.

Wat niet in de natuur voorkomt, maar wel bij je personages, is een gevoel van schuld, zelfs van boete moeten doen.

Dat is nogal christelijk, hè?

Inderdaad. Sterker nog, zelfs boete doen voor dingen die men niet gedaan heeft.

Dat is nou juist het christelijke, wat Jezus gedaan heeft. Die had niks misdaan en die is aan het kruis gaan hangen voor anderen. Maar goed, die boetedoening, daar verbaas ik me zelf ook een beetje over, dat dat zo diep zit. Voor mij is dat niet christelijk in die zin dat het geen verborgen oproep is aan mensen om zich tot een geloof te bekeren, of tot een kerk, wat ik nog erger zou vinden. Kennelijk zit dat erg verweven met wat je denkt over het leven. Daar komt bij dat ik christelijk opgevoed ben, hoewel niet zo streng als sommige van mijn collega's.

Dat is te zien aan Richard Mos in De witte prins. Ja, dat is Christus in optima forma, zoals hij van die Golgotha-achtige heuvel komt. Vreselijk, maar het is niet anders. (lacht) En zijn boetedoening. Die spreekt me toch erg aan.

> '*Je gebruikt bepaalde dingen niet, omdat ze symbool zijn, maar de dingen worden symbool omdat ze gebruikt worden*'

En tot je opluchting constateer je de ajwezigheid daarvan in de natuur?
Ja. In de natuur kom je helemaal geen ideologie tegen. In de natuur kun je rustig om je heen kijken zonder dat je meteen een waarde-oordeel hoeft te vellen. De natuur is zoals hij is.

Moet ik de zelfverminking bijvoorbeeld ij Richard Mos, die constant zijn neus kapot zit te maken, en Herman Manelli, die zijn voeten met schaar of mes bewerkt, als een vorm van boetedoening zien?
Ja, dat zal wel. Ik wist eigenlijk niet meer dat dat er in zat. (zucht) Ja, god, het speelde allemaal een rol hoor. Kijk, dit is wél essentieel (ik zeg dat op scholen ook wel eens): het interpreteren van boeken is de omgekeerde weg. De lezer begint aan het eind en die redeneert van daaruit terug. Het ijkpunt, het resultaat, het boek dus, hebben lezer en schrijver gemeen, maar die schrijver heeft niet dat terugredeneren. De schrijver denkt niet: Mijn boek moet er zo en zo uit komen te zien en daar heb ik die en die ingrediënten voor nodig. Die denkt eerder: ik heb die en die ingrediënten en daar gaat hij het avontuur mee aan en dan komt het boek eruit tevoorschijn. Kortom, je gebruikt bepaalde dingen niet, omdat ze symbool zijn, maar de dingen worden symbool omdat ze gebruikt worden.

Natuur

De vogels in je boeken bijvoorbeeld staan nergens voor?
Nee, dat zijn geen symbolen. Ik probeer vogels te beschrijven zoals ik ze zie, maar daardoor worden ze - bij de lezer - symbool. Als je het creatieve van het schrijven wilt begrijpen, dan moet je dat volledig incalculeren. Bij het schrijven kom je telkens op kruispunten waar je denkt: hoe ga ik nu verder? Je maakt keuzes. Ik vraag me wel eens af wat voor idee leerlingen van het schrijven krijgen als ze op die manier geconfronteerd worden met een boek. Die moeten wel denken dat dat schrijven vreselijk dor, machine-achtig werk is. En dat is het nou typisch niet. Dan had ik beter in de fabriek kunnen blijven werken. Het is het absolute tegendeel. Je kunt er heel verstandig of verstandelijk over praten, maar je kunt een boek niet verstandelijk schrijven. Het beste komt - weliswaar via je hersenen - op een intuïtieve manier in je boek. Je kunt achteraf wel aangeven welke afwegingen je hebt gemaakt, maar in feite is het niet anders te beredeneren dan het in je boek staat. Dat is een volkomen eigen identiteit en dat komt in hoge mate via je ruggemerg tot stand. Hoger komt het vaak niet eens. Volgens mij moet een boek ook via het ruggemerg gelezen worden. Wat maakt het wakker? Aan ontroering, al dan niet sexuele opwinding, aan haat, aan

lachen? Die heel primaire dingen. Daar begint het mee. Als een boek op dat punt faalt, dan heeft het als boek al gefaald.

Heb je wel eens overwogen een soort Hans de torenkraai *te schrijven?*

Nee. Ik zal dat ook niet gauw gaan doen, denk ik. Kijk, mensen vragen vaak op lezersavonden: hoe komt het nou dat u zoveel verstand van vogels hebt? Maar daar heb ik helemaal geen verstand van. Ik weet wel ongeveer wat er vliegt en ik heb er het nodige over gelezen en ik heb er veel over gehoord van andere mensen, maar zelf heb ik geen verstand van vogels. Ik

zoek echter naar dingen waar ik wel zelf verstand van heb, want alleen zo kan ik iets maken wat onvervreemdbaar Van Zomeren is. En waar heb ik nou wel verstand van? Welke indruk vogels op mij maken. En daar gaan al die verhalen over. Ze zeggen wel iets over vogels, natuurlijk.

Maar in de eerste plaats geloof ik dat vogels ook wel buiten mijn stukjes om bestaan. Een winterkoninkje dat ik zie heeft mijn stukje helemaal niet nodig om te leven. Ik kan bovendien wat daar zit niet verbeteren, maar ik kan er wel iets anders van maken. En dat anders is gelegen in de vraag: wat doet dat vogeltje met mij? Want dan kan ik weer wat met dat vogeltje doen. Daar gaan al die stukjes over.

In wezen doet Anton Koolhaas dat natuurlijk ook.

Zeker. Dat kun je ook doen door dieren als hoofdpersonen te nemen en daar dan zoveel van jezelf in te leggen dat het hetzelfde effect heeft, maar ik zal niet zo gauw een beestenwereld beschrijven... nee, laat ik het zo stellen: een dier zal niet snel hoofdpersoon van een van mijn verhalen worden. Ik denk er ook nooit aan. Het gaat altijd bij mij - zoals in *Manelli* - om het contrast tussen wat wij denken dat dierlijk is, dat redeloze toeleven op de catastrofe, en wat dan menselijk is, dat almaar nadenkend toeleven op de catastrofe. (lacht) Dat contrast, die natuurlijke spreeuw, die gevangen zit, en die onnatuurlijke Herman Manelli, daar gaat voor mij iets intrigerends van uit. Herman Manelli alleen zou nog gaan, maar de spreeuw alleen kan voor mij niet.

Roofvogels hebben zo'n beetje je voorkeur.

Jah, maar roofvogels zijn ook makkelijker dan kleine vogeltjes. Makkelijker waar te nemen en groter.

Daar zit ik natuurlijk wel eens mee, dat ik soms een hoofdfiguur heb die er nog minder verstand van heeft dan ik, of helemaal geen, bijvoorbeeld zoals Manelli met die spreeuw. Die gaat af en toe over het randje. Die denkt soms dingen over die spreeuw die hij eigenlijk nauwelijks kan denken, maar die hij typisch aan mij ontleend heeft. Daar moet je erg mee oppassen. Je moet je stempel niet zo sterk op zo'n figuur drukken dat hij geen eigen leven meer kan leiden, want dan kun je beter een dagboek of een autobiografie of stukjes over vogels schrijven. Je creëert je een bepaalde figuur. Daarmee schep je bepaalde mogelijkheden, maar tegelijk ook beperkingen.

Zelfs in Nederland, waar het hele systeem van prooi- en roofdieren naar god is, is het voor iedereen makkelijker een roofvogel waar te nemen dan een vogeltje als een staartmees.

Er zijn ook meeuwen.

Ja, zeg, maar meeuwen zijn er zoveel. Trouwens, Manelli ziet ook een stuk of drie meeuwen: typisch iemand die geen verstand van vogels heeft. Die ziet veel meeuwen.

Maar er zijn er ook veel.

Ja, inderdaad. Maar zonder gekheid. Bij roofvogels zie je meer hoe hun leven is georganiseerd, maar bij meeuwen zie je daar niks van. Die zweven maar zo'n beetje. Het lijkt net of ze nooit wat uitvoeren. Bij roofvogels heb je toch die doem van: ik moet toch andermans leven te pakken zien te krijgen. Dat kun je zien. Maar om nou te zeggen dat ik in een roofvogel of een uil meer zie van een metafoor van hoe mensen

in het leven staan dan in andere vogels, dat weet ik niet. Het weerloze en het montere van meesjes trekt me ook enorm aan, dat gewoon maar erop los leven, nu eens hier, dan eens daar, zo ziet dat er althans uit. En altijd maar bezig en actief. Dat levert toch ook wel een mooi beeld op.

Geweld

Maar roofvogels zijn toch wat makkelijker te koppelen aan geweld.

Jajaja. Dan kan, ja, dat kan.

Behoort dat geweld tot de aard van de mens of is het door de omstandigheden bepaald?

Ik denk dat de manier waarop het geweld tot uiting komt afhankelijk is van de omstandigheden, maar dat de hang naar, de fascinatie door geweld iets is wat we in ons hebben. Ga maar af op je eigen ervaringen met jezelf. Ik weet ook niet of het iets slechts is. Als je al die agressie kunt sublimeren tot schoonheid, tot een mooi vioolconcert, een gedicht of een roman, dan is dat mooi meegenomen. Als

alternatief voor oorlog is dat niet gek. Ik ben daar echter niet erg optimistisch over. Dat conflict tussen het maatschappelijk functioneren en dat heel persoonlijke, waar jij in dat artikel van vorig jaar op wees (zie Bzzlletin nr. 172, HN), is inderdaad achteraf gezien een belangrijk gegeven in mijn boeken. Al sinds *Otto's oorlog* en misschien al wel in mijn thrillers zat dat erin. Wat me als schrijver dan weer fascineert is het contrast tussen het heel grote en het heel kleine, zoals je in *Otto's oorlog* het bombardement in de Tweede Wereldoorlog op Rotterdam kunt leggen naast de kleine oorlog die die drie mannen met elkaar voeren. Of zoals in *Herman Manelli*, zijn opvatting over de mens als een zich ongebreideld voortplantend ongedierte en dat dat eigenlijk zou moeten verbeteren aan de ene kant, en zijn onvermogen te functioneren binnen zijn eigen gezin aan de andere kant.

> '*Rampen horen gewoon bij het leven. Zowel de mensheid als de natuur in zijn geheel ontwikkelt zich via rampen*'

Is daar een oplossing voor?

Daar komt ik op de een of andere manier niet uit. Zowel *Otto's oorlog* als *Het schip Herman Manelli* heeft de constructie van een noodkreet: als het nou zo zit, hoe moet het dan verder?! Maar ja, je hoort natuurlijk nooit van iemand hoe het dan verder moet. Je ziet om je heen hoe het verder gaat. Dat geeft geen enkele aanleiding tot illusies. Aan de andere kant. Ik ben er stellig van overtuigd dat de manier waarop wij in Nederland leven, dat gezapige, dat makkelijke, dat heel vreedzame toch (we beperken het aantal moorden en natuurrampen toch tot een minimum), dan leven we in een volstrekt onnatuurlijke situatie, als je het afmeet aan de geschiedenis of het op wereldschaal bekijkt. Rampen horen gewoon bij het leven. Zowel de mensheid als de natuur in zijn geheel ontwikkelt zich via rampen. Daarmee wil ik niet zeggen dat dat een positief verschijnsel is. Het is gewoon om een verschijnsel. We zijn in Nederland gewoon nood, honger, geweld en oorlog als een soort uitzonderingssituatie te zien, maar als je het wat breder bekijkt, moet je constateren dat wij leven in die uitzonderingssituatie, niet sinds vandaag of gisteren maar al sinds de zeventiende eeuw, een enkele watersnoodramp daargelaten (en dan de oorlog die we opgedrongen kregen). Dat wil dus zeggen dat daar wel een keer een eind aan zal komen.

Theo Thomassen
Het tweekoppige monster
Koos van Zomeren en een politieke vaderbinding

De Socialistiese Partij is voor Koos van Zomeren meer geweest dan een mogelijkheid om zijn idealen te uiten. Zijn lidmaatschap betekende ook de ontdekking van wat hij niet wilde. Theo Thomassen doet verslag van binnenuit. Over zelfrealisatie en zelfvergroting, over boetedoening en draken doden.

'Ziet u, beste vriend,' zei de bezitter van de tuin tegen mij, zo kan je ook leven. Je kunt op zoveel manieren leven: voor de vrijheid strijden, de mensen willen veranderen of tomaten kweken, het heeft allemaal zijn eer, zijn waarde en zijn roem.'
K. Paustowski, *Begin van een onbekend tijdperk*

Een Rotterdamse pijpfitter

De gelijkenis is treffend: zijn half geloken ogen, zijn platvloerse grappen, zijn manier van getrouwd zijn, zijn afkeer van alcohol, zijn voorliefde voor stoofpeertjes, teckels, augurken en Volkswagenbusjes. In *Een eenzame verrader* heet hij Blom, in *Het verkeerde paard* Dreumis, in *Een vederlichte wanhoop* is hij de kikkeretende eend, in *Het verhaal* heet hij Daan, in *De witte prins* Bongel en in *Een jaar in scherven* gewoon Daan Monjé.

QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

Daan Monjé: als Koos van Zomeren vanuit zijn politieke verleden schrijft, schrijft hij over hem en als hij dat niet doet ook.

Daan Monjé was een Rotterdamse pijpfitter die tot zijn dood in 1986 de voorman was van de Socialistiese Partij. Hij was geboren in 1925, hij was goed geweest in de oorlog, was nadien gedeserteerd uit het leger omdat hij niet in Indië wilde vechten en had ooit een deserteur het fascistische Portugal uitgesmokkeld. Hij was lid geweest van afdeling 33 van de CPN in Rotterdam en na het royement van die afdeling (in 1963) lid van het Marxisties Leninisties Centrum Nederland (het MLCN), dat onder leiding van Nico Schrevel het zuivere communisme naar Chinees model propageerde.

Arbeiders en studenten: een front

Dit MLCN had een onopvallend bestaan geleid, tot het in 1969 en 1970 met zijn cursussen marxisme-léninisme de aandacht op zich vestigde van studenten die, opererend op de uiterste linkerflank van de studentenbeweging, aansluiting zochten bij de arbeidersklasse en in buurten en bedrijven de klassenstrijd nieuw leven inbliezen. Nico Schrevel, de intellectuele motor van het MLCN, en Daan Monjé, de organisator, verschaften met hun cursussen marxisme-leninisme, waarmee zij in bijna alle studentensteden volle zalen trokken, aan de radikale studenten een theoretische basis voor hun afkeer van verburgerlijkte arbeidersorganisaties als de vakbonden, de PvdA en de CPN. Bovendien boden zij het organisatorische kader waarbinnen die studenten - in een voorhoederol - hun afkeer van het burgermansbestaan en hun maatschappelijke onvrede in revolutionaire actie konden vertalen.

Met Iris tijdens een massavergadering; Universiteit Nijmegen, 1968 (foto: Bart Kraal)

De aantrekkingskracht van hun 'studiecentrum' was groot, te meer doordat ook elders in Europa uit een bondgenootschap van radikale studenten en linkse arbeiders maoïstische organisaties opbloeiden, die, in het machtsvacuüm dat door het verzet van een generatie en de verwarring van het establishment was ontstaan, verbazend veel succes hadden. Het MLCN leek zich door zijn groeiende aanhang te ontwikkelen tot de nieuwe voorhoedebeweging van de arbeidersklasse en werd daarom in januari 1970 omgedoopt in Kommunistiese Eenheidsbeweging Nederland (marxistisch-leninistisch).

In Nederland maakten de mijnwerkersstaking in België, die door Alle Macht Aan De Arbeiders (AMADA) was georganiseerd, en de wilde stakingen in de strokarton, grote indruk. Maar de meest indrukwekkende actie was toch wel de havenstaking van september 1970: onder leiding van het Komitee Arbeidersmacht, dat door de KEN(ml) werd opgericht en gecontroleerd, staakten 15.000 arbeiders drie weken lang voor een loonsverhoging van maar liefst *f*75,- schoon per week, waarna de staking, die fel verzet had opgeroepen bij vakbonden en de PvdA, volgens het boekje door de CPN werd gebroken. De gevolgen waren groot: een loonsverhoging voor de havenarbeiders, een landelijke loonronde, de vaste overtuiging onder de kersverse revolutionairen dat het kapitalisme wankelde en dat de arbeidersklasse onder hun leiding snel zou opmarcheren naar de revolutie, en een toevloed aan nieuwe leden voor de KEN, waaronder veel studenten en een journalist: Koos van Zomeren.

Een journalist de fabriek in

Koos van Zomeren was sinds 1967 journalist van Het Vrije Volk in Nijmegen, waar hij aan actiejournalistiek deed. Hij had het er geweldig naar zijn zin, vertelde hij in 1985 aan Frits Abrahams. ‘Je had er de provo's, je had er de milieufreaks, je had er lui die wat in Mao zagen en je had figuren die zich de pleuris lazen aan Luckacs. Het leefde en bruiste, het was leuk en verrassend.’ De oorlog in Vietnam was ook hier een belangrijke politiserende factor. ‘Je had het idee, dat alles op de wereld gemobiliseerd moest worden om een einde aan die oorlog te maken. Je behoorde er concessies voor te doen

en persoonlijke verlangens voor in de kast te zetten.' En de beste manier om een eind aan die oorlog te helpen maken was de compromisloze strijd tegen het kapitalisme in eigen land.

In 1970 trok ook Van Zomeren zijn conclusies over de rol van de intellectuelen in de klassenstrijd. Hij had in dat jaar een propagandabijeenkomst van AMADA in Nijmegen bijgewoond en de leden van het Komitee Woningnood in Leiden, die inmiddels tot de KEN(ml) waren toegetreden, voor de Groene geïnterviewd. Kort na de havenstaking nam hij afscheid van het 'corrupte vak' van de journalistiek door ontslag te nemen bij het 'arbeidsvijandige' Vrije Volk en werd hij het veertiende lid van de afdeling Nijmegen van de KEN(ml).

Intellectuelen die lid van de KEN wilden worden, verplichtten zich in 1970 nog tot het afbreken van hun studie en hun carrière. Zij gingen als arbeiders de fabriek in. Ze wilden immers hun eigen kleinburgerlijke klasse verraden: ze wilden denken als arbeiders (en dus arbeider worden) om aan arbeiders leiding te kunnen geven. Klasseverraad en proletarisering beschouwden zij als de uiterste consequentie van hun idealen. Dit leidde tot komische maskerades (zij speelden met veel plezier een collectief van vloekende en plat pratende arbeiders die met Rode Boekjes zwaaiden), maar het maakte hen ook tot speelbal van degene die de proletarische normen monopoliseerde.

Koos van Zomeren deed wat aan zijn haar en zijn gewicht, zette zijn platencollectie bij het oud vuil, bracht zijn boeken naar De Siegte en liet zich omscholen tot metaaldraaier. Hij haalde het diploma, vroeg een uitkering aan en besteedde vervolgens op kosten van de staat al zijn tijd aan de revolutie. Toen hij na korte tijd moest solliciteren bij een fabriek van landbouwmachines, werd hij daar tot schrik van het partijbestuur, dat hem intussen nog maar moeilijk kon missen, nog aangenomen ook.

Een metaaldraaier als hoofdredacteur

Van Zomeren was al gauw moeilijk te missen. Hij was als ex-journalist een van de weinige nieuwe leden die wat konden. Daardoor stootte hij snel door naar de top. Binnen een jaar werd hij eerst afdelingsvoorzitter in Nijmegen en vervolgens lid van het dagelijks bestuur.

Eind Vrije Volktijd, eind 1970; let op het Maospeldje (foto: Bart Kraal)

Aan die laatste promotie ging een scheuring in de beweging vooraf. De KEN kon de snelle groei niet aan. Er ontstonden politieke tegenstellingen en twee partijen, waarvan de ene door Schrevel en de andere door Monjé werd aangevoerd. De discussie ging vooral over de marxistische kennistheorie en daarmee over de interpretatie van een tractaatje van Mao getiteld 'Waar komen de juiste ideeën vandaan?' Voor de Monjé-aanhangers, onder wie Van Zomeren, de auteur van een van de 'scheuringsstukken', was het antwoord begrepen in de vraag: 'Waar komen de juiste ideeën? Van Daan.'

De tegenstellingen bleken onoverbrugbaar. Op 10 oktober 1971 richtten Monjé en zijn aanhangers in Utrecht een nieuwe partij op: de Kommunistiese Partij van Nederland (marxistischleninistisch), in de wandeling KPNML. Koos van Zomeren hield een met maoïsmen doorspekte rede, waar men wel om moest lachen, en werd in het nieuwe, uit zes man bestaande dagelijks bestuur gekozen. Hij werd propagandasecretaris en hoofdredacteur van het partijblad, dat voortaan De Tribune heette. Van Hooft, een ex-student medicijnen uit Nijmegen, werd partijvoorzitter en Monjé continueerde zijn functie als landelijk organisatiesecretaris.

Monjé aan de macht

Monjé werd de feitelijke partijleider. Onder Schrevel, die genoegen had genomen met het monopoliseren van de waarheid, had hij al de basis gelegd voor zijn greep naar de macht. Na het vertrek van Schrevel kon hij ook een greep doen naar de waarheid. Waarheid was wat de vooruitgang diende, was de uitkomst van een besluitvormingsproces, waarheid was dus iets wat hij kon organiseren. Dat lukte hem niet alleen doordat hij de organisatie beheerste, maar ook doordat hij het proletariaat vertegenwoordigde en doordat hij door de op drift geraakte intellectuelen de rol van de vaderfiguur kreeg opgedrongen. Waarheid en macht, in alle leninistische organisaties broertje en zusje, waren in de KPNML in een en dezelfde persoon belichaamd.

Monjé bepaalde de agenda, regisseerde de discussie en hield zijn potentiële concurrenten verdeeld. Hij werkte zorgvuldig aan het imago van systematisch denker, door het juiste moment te kiezen waarop hij zijn standpunt formuleerde en door invallen in scène te zetten van briljante plannen die hij van tevoren had bedacht of geleend. Niemand was op het gebied van discussietrucs tegen hem opgewassen. Als hij je ongelijk gaf, deed hij dat op een verpletterende manier. Hij claimde het monopolie op politieke creativiteit, die hij bij anderen als politieke zwakheid brandmerkte. De beste manier om je eigen gelijk te krijgen was dat gelijk door hem te laten verwoorden.

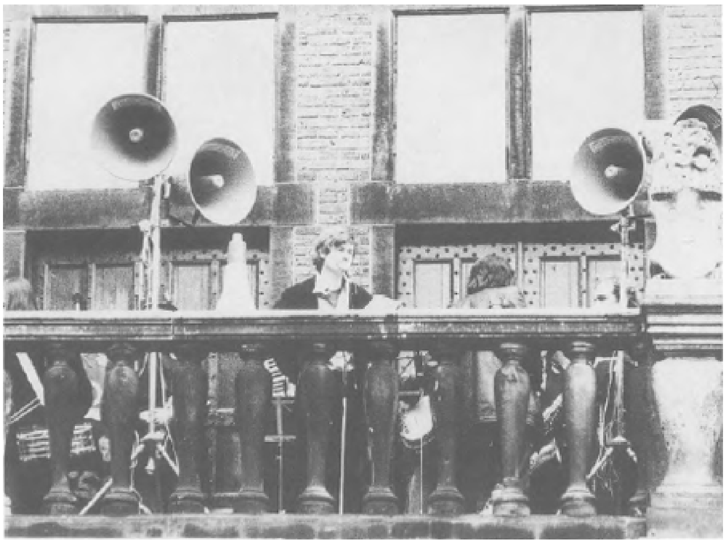
Monjé's sterkste punt was zijn organisatietalent. Hij zorgde persoonlijk voor de opbouw en de uitbouw van het partij-apparaat. Van een studiecentrum maakte hij een efficiënte en goed renderende colportage-organisatie.

Van een bezoek met de partijtop aan China, kort na de havenstaking, kwam hij terug met een zak met dollars, waarvan hij een drukkerij inrichtte die hij tot het hart van de organisatie maakte. Alles wat daar werd geproduceerd werd door de leden avond aan avond uitgevent en daardoor maakten ze niet alleen de massa's rijp voor het socialisme, maar financierden ze ook volgens een vaste verdeelsleutel de lokale en landelijke akties en het apparaat: gebouwen, machines en personeel. De vooruitgang van de partij werd in oplagecijfers uitgedrukt.

Het kapitalisme onder drukwerk bedolven

Koos van Zomeren had als propagandasecretaris een sleutelrol. ‘De partij stelde een grenzeloos vertrouwen in het geschreven woord. Ze ondernam een serieuze poging het kapitalisme te bedelven onder drukwerk en de bulk daarvan vond in die jaren zijn oorsprong aan mijn schrijfmachine.’ *(Een jaar in scherven)* Sinds hij hoofdredacteur van De Tribune was, was het gedaan met bombastische aktieverslagen en met jargon doorspekte theoretische analyses. De Tribune werd het meest leesbare maoistische blad dat de wereld ooit had aanschouwd. Met interviews met Joris Ivens, de

Vietnamese ambassadeur in Parijs en Koos van Zomeren, maar later ook met Jules de Corte en Fred van der Spek; met artikelen over akties tegen massa-ontslagen, de milieubelasting en de aanschaf van de F-16's, maar ook over het leefmilieu in de Nederlandse rivieren in 1899. Vanaf september 1972 claimde Van Zomeren onder het pseudoniem P. Kavezet de laatste binnenpagina van De Tribune voor zijn rubriek ‘Wat je zegt’, die een wat vrolijker en persoonlijker noot in het overigens toch wat serieuze blad bracht. Proletarische grappen, faits divers uit de aktiepraktijk, kranteberichten, persoonlijke belevenissen, historische anekdotes uit de tijd van grootvader, het zat er allemaal in.



De Waag, Nijmegen, 1974. Toespraak tijdens betoging tegen de aanschaf van de F-16

Over successen had de KPNML aanvankelijk niet te klagen. Overal in Nederland werd aktie gevoerd, vooral in die buurten waar de Bond van Huurders en Woningzoekenden, een van de massaorganisaties, aktief was. De oplagen van de Buurtkrant (hoofdredacteur: Van Zomeren), De Tribune (hoofdredacteur: Van Zomeren) schoten omhoog, ook door de sterke ledenaanwas. Maar het grootste succes had, onmiddellijk na de scheuring, de aktie Van Mens Tot Mens.

Van mens tot mens

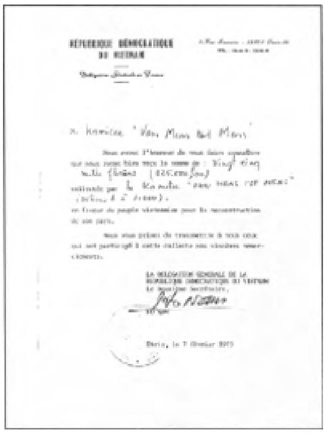
Terwijl de oorlog in Vietnam escaleerde, verzon Monjé in de herfst van 1971 de aktie Van Mens Tot Mens. Er werd een komitee opgericht dat aktiepakketten ging verkopen. In elk pakket zaten vijf enveloppen die elk weer vijf ansichtkaarten bevatten. Op die kaarten waren gruwelen van de oorlog in Vietnam afgebeeld, vergezeld van een anti-oorlogstekst van Jane Fonda. Die kaarten moesten worden verstuurd aan vijf willekeurige adressen uit de telefoonboeken van Detroit en toen die op waren uit die van Chicago. De aktie kreeg een enorme stimulans door de kerstbombardementen van de Amerikanen op Hanoi en Haiphong, die ook in Nederland veel verontwaardiging opriepen.

De partijleden mobiliseerden alles en iedereen voor de aktie. Zij richtten komitees van Mens tot Mens op, waarvan de medewerkers aktiepaketten verkochten, dag in

dag uit, huis aan huis, in winkelcentra, in de familie- en kennissenkring, op scholen en in de kerken. Vanuit Nijmegen trok een propagandateam met Van Zomeren het land in om een film te vertonen met oorlogsgruwelen en de stem van Anton Constandse, om pakketten te verkopen en om nieuwe komitees op te richten. Meer dan een miljoen kaarten gingen er naar Amerika. De miljoenste was voor Nixon zelf.

In maart 1973 werd de aktie afgesloten met een steunaktie. Medewerkers gingen nu aandelenboekjes in de opbouw van Vietnam verkopen, die elk uit vijf coupons van f. 2,50 bestonden. Monjé en Van Zomeren hadden tevoren in

Parijs die aandelenboekjes door secretaris Ho Nam van de Vietnamese ambassade laten tekenen en tegelijk de tegenwaarde van *f* 25.000,- bij wijze van voorschot overhandigd.



Zakenman of sjacheraar

Monjé gebruikte, terwijl de drukpersen non stop draaiden, de dialektiek als managementinstrument en voorspelde voor de partij op grond van de cijfers een omslag van kwantiteit in kwaliteit. En jawel, op de golven van het verkoopsucces groeiden het aantal leden en afdelingen en de omvang van het partijapparaat. Er kwam een tweede drukkerij in Nijmegen, Van Zomeren mocht ontslag nemen en werd voor het partijwerk vrijgesteld.

De aktie Van Mens Tot Mens maakte van Monjé, die haar had verzonnen en perfect georganiseerd, een echte potentaat. Het Rotterdamse partijcongres van 22 oktober 1972 (er waren toen 200.000 kaarten verkocht) ging akkoord met zijn voorstel het dagelijks bestuur tot de drie vrijgestelde leden in te krimpen. Voortaan kon Monjé Van Hooft en Van Zomeren, die ‘elkaar te middelmatig en hem onmisbaar’ vonden, zonder veel moeite tegen elkaar uitspelen. Monjé maakte ook een eind aan het studentikoze radikalisme. De KPNML heette voortaan Socialistiese Partij, een naam die de massa's ongetwijfeld minder aan het schrikken zou brengen. De partij werd serieuzer; voor maskerades en de romantiek van de illegaliteit was steeds minder gelegenheid.

Voor Monjé was de aktie ook commercieel een succes. Hij was niet alleen een doorgewinterd communist, maar ook een kruising tussen een gewiekst zakenman en een geboren sjacheraar. De ene dag betaalde hij contant een partijgebouw van meer dan een miljoen, de andere dag splitste hij zijn medewerkers voor f 25,- per stuk waardeloze horloges in de maag, die hij op de kermis had gewonnen. Op hem was van toepassing wat Laurie Taylor *(In the Underworld)* over de crimineel zegt: om de afstand tot de buitenstaander te bewaren was het voor hem belangrijk nooit de juiste prijs te betalen. Hij kocht alleen met korting en als er al korting op zat kocht hij de hele partij met extra korting. Hij had een kinderlijke behoefte om partijleden, leveranciers van drukpersen en papier en koppelbazen in het buurtcafé te imponeren met zijn aankopen. Hij genoot van het ondernemerschap. Doordat hij zich niet door

experts voor de voeten liet lopen kon hij het zich permitteren om op een vakbeurs bij het ene bedrijf een halve machine te kopen en bij het andere bedijf de andere helft, onder voorwaarde dat ze van beide helften een vergaar-hechtmachine zouden maken. Het apparaat was hybridisch als een zeemeermin: men vond het mooi, maar het werkte slecht.

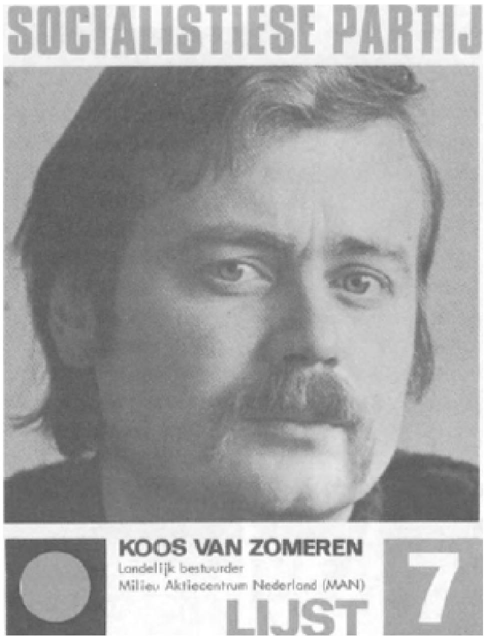
Geen belasting op ontlasting

Terwijl de aktie Van Mens tot Mens nog in volle gang was, werd de volgende landelijke aktie gestart. Monjé had een hekel aan biologen en kabouters, maar wilde per se de Vlaardingse milieuaktivist Remi Poppe, de voorman van het Centraal Aktiekomitee Rijnmond, binnen de partij halen. Poppe mocht met een speciaal daartoe opgerichte massa-organisatie, het Milieu Aktiecentrum Nederland (MAN), onder de leuze ‘geen belasting op ontlasting’ een boycot gaan organiseren van de ‘milieubelasting’, de milieuheffing die ieder bedrijf maar ook iedere burger op grond van de Wet Verontreiniging Oppervlaktewater moest gaan betalen, terwijl de kapitalistische produktiewijze en dus het bedrijfsleven de grote boosdoener was. Ook deze aktie was een groot succes. Op het hoogtepunt waren er in Nederland zo'n half miljoen weigeraars.

De aktie liep door tot in de laatste maanden van 1974. Ze werd ondersteund door twee boekjes van de hand van Van Zomeren: *De mens moet blijven*, het mooiste aktiemiddel van de jaren zeventig, (over de maatschappelijke oorzaken van de milieuproblematiek) en *Geen belasting op ontlasting*, over de milieubelasting en de aktie daartegen. Ze haalden door de intensieve colportage recordoplagen.

Van zomeren in de gemeenteraad

Terwijl de boycot van de milieubelasting voortging en ook plaatselijk de ene aktie de andere opvolgde, besloot het partijbestuur in september 1973, dat de SP op 29 mei 1974 in verschillende plaatsen aan de gemeenteraadsverkiezingen zou gaan deelnemen. Het partijcongres van 2 en 3 februari 1974 in Nijmegen bekrachtigde die beslissing. Van Zomeren werd opnieuw in het dagelijks bestuur gekozen (evenals Monjé en Van Hooft), maar trok zich terug uit de BHW om zich geheel aan de politieke propaganda te kunnen wijden. Hij schreef onder de titel ‘Op naar het socialisme’ een serie brochures over de doelstellingen, de organisatie, de filosofie en de activiteiten van de partij en ander propagandamateriaal voor landelijk gebruik. Bovendien leidde hij de campagne in Nijmegen, waar hij lijsttrekker was.



Tellen verkiezingsresultaat gemeenteraadsverkiezingen Nijmegen, mei 1974

Opnieuw werden de leden voor een uiterste krachtsinspanning gemobiliseerd. Van het verkiezingsnummer van De Tribune verkochten ze zo'n 13000 exemplaren. In de massa-organisaties werd de band met de partij (waar voordien zoveel mogelijk over was gezwegen), sterk benadrukt. Hele steden werden dichtgeplakt met verkiezingsaffiches; van elke lantaarnpaal in Nijmegen keek de 28-jarige Van Zomeren zijn potentiële kiezers monter en strijdbaar tegemoet.

Koos van Zomeren en Wieneke Jaspers kwamen voor de SP in de Nijmeegse raad. Ze werden op de verkiezingsavond in zaal Burghard toegejuicht door honderden leden en sympathisanten, waaronder vader Van Zomeren. Op 3 september 1974 werden ze geïnstalleerd. Een eerste daad was hun boycot van de receptie en kritische vragen over de kosten.

Malaise, zonsondergangen en geslachtsverkeer

De SP kreeg ook buiten Nijmegen zetels in de gemeenteraad. Maar het resultaat be-

antwoordde niet aan de verwachtingen. Waarom was kwantiteit nu niet in kwaliteit omgeslagen? Alle akties waren tot dusver gericht geweest op vergroting van het politieke bewustzijn en het versterken van de partij-organisatie. Nu bleek dat van de tallozen die de akties steunden maar weinigen werden aangesproken door de politieke organisatie die ze organiseerde. Er ontstond onder de vermoeide leden (en met name onder de havenstakinggeneratie) een gevoel van malaise, dat nog werd versterkt door het teruglopen van de massa-akties. Het establishment, nu bourgeoisie genoemd, had het vacuüm min of meer opgevuld. Het revolutionaire perspectief was ernstig ondermijnd, in de bedrijven door het bedrijvenwerk en de economische malaise, aan de universiteiten door de studentenbonden en de disciplinering, in de wijken door het opbouwwerk en de renovatiepolitiek van de gemeenten. In de strijd tegen milieuvervuiling en imperialisme nam de concurrentie toe.

Bij Van Zomeren kwam met het lidmaatschap van de gemeenteraad de twijfel. ‘Ik was bang, dat de partij me niet kon geven wat ik verwachtte. Ik was bang dat deze frustratie zich zou ontwikkelen tot een vastomlijnd idee.’ In 1970 had hij in De Groene nog geschamperd over ‘bepaalde groepen uit de middenklasse die zichzelf als de massa van het volk beschouwen en voor wie er geen revolutionairder en grootser doel te denken is dan “persoonlijk geluk” (wat dat dan ook zijn moge) en vrije liefde’, maar nu dacht hij weer ‘Aan geslachtsverkeer. Aan het schrijven van iets anders dan pamfletten. Aan woorden die konden wedijveren met de zonsondergang.’

Er volgde nog een jaar van aktie en politieke propaganda. Van Zomeren was actief in zijn afdeling Dukenburg, een afdeling met meer dan gemiddelde aandacht voor het milieu, en werkte met een kleine ploeg aan de lay-out van De Tribune op het partijgebouw aan de Dominicanenstraat, waar het demokratisch centralisme met veel plezier werd misbruikt om het minst weerbare partijlid naar de bakker te sturen voor tompoezen en appelmonjees. Hij vulde gewoontegetrouw de partijbladen, schoof in de raad de plaatselijke CDA-grootheid Lansink medeplichtigheid aan de val van Allende in de schoenen, maakte het propagandamateriaal voor de akties tegen de aanschaf van nieuwe straaljagers, las met Monjé en Van Hooft de Chinese zaakgelastigde de les over het Chinese standpunt over Angola en schreef daar een brochure over. Maar, inderdaad, aan zonsondergangen deed dit niet denken en aan geslachtsverkeer nog minder. Van Zomeren merkte dat hij niet meer in zijn eigen leugens geloofde; terwijl Saigon werd bevrijd (of werd het veroverd?) groeide de twijfel.

Een nieuwe typemachine

Geleidelijk veranderde ook de houding van Monjé, die voor twijfel een fijne neus had. Die houding was van het begin af aan wat ambivalent geweest. Aan de ene kant mocht hij Van Zomeren wel, die net als hij uit een sektarisch-calvinistische familie kwam en niet zo'n gesjeesde student was. Aan de andere kant wantrouwde hij hem om zijn eigenzinnigheid (Van Zomeren had vrijstelling voor het partijwerk min of

meer afgedwongen door de baan op die machinefabriek in Andelst aan te nemen) en door het eenvoudige feit dat hij binnen de partij een expert was.

Monjé ‘gebruikte het woord expert niet als een compliment, maar alsof hij er een geslachtsziekte mee bedoelde.’ Experts, daar moest je er zo weinig mogelijk van hebben. Ze konden maar al te gemakkelijk onmisbaar worden en hadden bovendien op hun expertiseterrein hun eigen kwaliteitsnormen. Monjé ging op een speciale manier met ze om: hij vernederde ze op hun eigen terrein, liet ze werken met hulpmiddelen die niet aan hun kwaliteitsnormen voldeden en legde ze ook anderszins op het procrustesbed van zijn eigen beperkingen.

Monjé had niet veel op met twijfelaars. Twijfel was gezagsondermijning en twijfel van experts chantage. Hij begon Van Zomeren te isoleren; hij stelde zijn loyaliteit op de proef en maakte de situatie rijp voor zijn desertie. Op de gebruikelijke telefonische aanmaningen van Monjé om naar een bepaalde televisieprogramma's te kijken kon Van Zomeren nog antwoorden dat hij wel wat anders te doen had, maar toen hij

een nieuwe typemachine nodig had kon hij niet voorkomen dat Monjé hem een exemplaar leverde waaraan een paar letters ontbraken, maar waarop Ter Meulen dan ook een flinke korting had gegeven.

Tegelijkertijd wachtte Monjé op een fout. Een weinig geslaagde cover van De Tribune gaf hem aanleiding om Van Zomeren te verbieden zich nog langer met het ontwerp te bemoeien. Het volgende nummer had een voorkant die door Monjé was ontworpen; door een gerichte campagne scoorde het hoge verkoopcijfers.

Alle deuren dichtgegooid

Kort daarop, in de nazomer van 1975, maakte Van Zomeren aan zijn partijlidmaatschap een einde. Hij verliet de Nijmeegse raad en werd journalist bij de Nieuwe Revu. ‘Nu ga je alles wat we je geleerd hebben misbruiken voor een burgerlijke carrière’, was de eerste superieure reactie van Monjé, die voor het overige alleen geïnteresseerd was in het voorkomen van politiek vuurwerk. Van Zomeren maakte het hem niet moeilijk. Als Drion in *Minister achter tralies* schreef hij een afscheidsbrief aan het politburo die niets verried van zijn werkelijke motieven en die het Monjé mogelijk maakte hem intern als een deserteur af te schilderen en het extern te doen voorkomen, alsof de SP door detachering van een van zijn voormannen bij de Nieuwe Revu zijn greep op de burgerlijke pers versterkte.

1976 in Oost-Berlijn voor de Nieuwe Revu

Het opgeven van zijn politieke idealen was voor Van Zomeren ‘een hoogst smartelijk proces’, waar een mens ‘niet optimistischer van wordt’ (tegen Martin van Amerongen in 1982). ‘Het vergt meer moed om te breken met de partij, dan om toe te treden. Het heeft allemaal vreselijk diep in mijn leven ingegrepen’ (tegen Frits Abrahams in 1985). ‘Je moet niet vergeten, daarvoor waren alle opties nog open, maar daarna waren alle deuren dichtgegooid. De partij had voor alles een norm. Alles wat je deed was nuttig voor de revolutie. Maar als je

ontdekt dat de revolutie weinig kans van slagen heeft en wellicht ongewenst is en je zelfs de partij uitgaat, ben je je normen kwijt' (tegen Max Arian en Geke van der Wal in 1985).

Het vertrek van een van zijn experts gaf Monjé de gelegenheid zijn imago als alleskunner verder op te poetsen: hij ging nu zelf hoofdartikelen voor De Tribune dicteren. Dat was het moment waarop hij ontdekte, dat arbeiders het liefst artikelen lazen vol herhalingen en tante Betjes.

De haren van Monjé

Monjé trok steeds meer aan zich, niet omdat hij een alleskunner was, maar omdat hij voortdurend naar voren vluchtte in de strijd tegen vroegere vernederingen en gevoelens van minderwaardigheid. Met ondernemers kwam hij op gelijke hoogte, maar de gehate intellectuelen kon hij niet altijd op hun eigen terrein verslaan. Naarmate hij zich met meer bemoeide, groeide de angst: wanneer kwam het moment dat hij zich aan de macht zou vertillen? Men had een symbool van hem gemaakt, 'een uitdaging, een levende bespotting van zwakheid', maar achter dat symbool ging een kwetsbare en eenzame man schuil, die bang was voor de dood en zijn haar verfde. Hij had nog maar net afgerekend met Nico Schrevel, zijn politieke vader, die hem in de CPN zo had geprotegeerd, of hij werd zelf tot vaderfiguur gebombardeerd. Hij was al emotioneel geblokkeerd (juichen bij een doelpunt beschouwde hij als gebrek aan zelfbeheersing), maar nu kon hij zijn diepere gevoelens helemaal niet meer kwijt. De spaarzame momenten van vertrouwelijkheid waren niet op het openbaren van twijfels, maar op zelfbevestiging gericht. 'Weet je waarom ik met die scheuring ben begonnen?' zei hij eens in zo'n vertrouwelijke bui. 'Nico reed in zijn Mercedes het land door en neukte de sterren van de hemel en ik stond daar maar de hele dag achter de stencilmachine.'

Monjé en de intellectuelen die hem omringden werden ook door een fundamenteel onbegrip van elkaar gescheiden. Monjé had uit eigenbelang, vanuit het belang van zijn klasse, voor het socialisme gekozen en kon voor de opofferingsgezindheid van al die intellectuelen geen begrip opbrengen. Hij 'ontwijdde hun offers' door ze te bagatelliseren. Omgekeerd begrepen de intellectuelen, die meer vanuit een humanistische motivatie maoïst waren geworden, niet, dat iemand wiens leven zozeer in het teken van de revolutie stond, zo berekenend en verraderlijk kon zijn. Zij waren geneigd hem te meten met hun oorspronkelijke idealen; hij leerde ze die idealen kwaadschiks af.

De schrijver en de homo politicus

'Maliepaard verzekerde mij, dat er nog nooit zo'n intelligent konijn bestaan had. 'Verdomd,' zei ik, 'vandaag of morgen blaft ie en dan blijkt het toch een teckel te zijn.' Deze grap uit *Haagse Lente* begrijpt niemand, die niet weet dat Daan Monjé

een teckel had die hij zo intelligent vond, dat hij opperde, dat de mens niet van de aap, maar van de teckel afstamde.

Van Zomeren is vooral na zijn partijtijd schrijver geworden en schrijft dus ook over die tijd. ‘De beschrijving van het partijleven in mijn boeken zou je een soort van geschiedschrijving kunnen noemen.’ Tegelijkertijd is de partij voor Van Zomeren de grote katalysator in de ontwikkeling van zijn zelfbeeld en zijn wereldbeschouwing. Alleen door zijn persoonlijke Werdegang als partijlid te beschrijven, kan hij verklaren wie hij is en wat hij van andere mensen en dieren vindt.

De partij gaf Van Zomeren de gelegenheid tot boetedoening. Ze beschermde haar leden tegen medeplichtigheid aan de gruwelen van de wereld. En medeplichtig was je al gauw: door passief te zijn, als toeschouwer, ja zelfs als slachtoffer. In de partij kon men als Jezus Christus zelf boete doen voor het leed dat een ander had aangericht.

De partij gaf Van Zomeren de gelegenheid tot zelfrealisatie en zelfvergroting. Ze was een toevluchtsoord voor iedereen die zijn idealen niet op eigen kracht kon realiseren en die dacht dat hij in zijn ambities boven de middelmatigheid uit kon stijgen. Aan het lidmaatschap lag

voor velen een leugen ten grondslag en aan de kameraadschap verraad. Als je inderdaad idealen had en dus van je eigen vrije wil uitging, als je inderdaad het unieke en zelfstandige individu was waar je jezelf voor hield, waarom dook je dan onder in de collectiviteit, waarom identificeerde je je dan opnieuw met een vaderfiguur, waarom moest je je kleine particuliere waarheid dan onderbrengen in een grote collectieve leugen, een allesbeheersende norm, die regelrecht uit de wetmatige ontwikkeling van de geschiedenis kon worden afgeleid? Je wilde op de voorgrond staan, een hoofdrol spelen in de geschiedenis en daarvoor moest je jezelf opofferen en wegcijferen, je laten onderwerpen en vernederen. ‘Je bent eigenlijk een klein mannetje, maar je wilt je er niet bij neerleggen. Je wilt de drakendoder zijn waarvan je droomt. Je wilt je macht tonen, je bent eigenlijk net als zij’ *(Een dode prinses*). Macht is een tweekoppig monster: dader en slachtoffer zijn beide schuldig.

Maar de partij is in de boeken van Van Zomeren niet alleen een object van geschiedschrijving of de context van een politieke Werdegang, maar meer in het algemeen ook de achtergrond van een ethisch onderzoek: naar goed en kwaad als absolute norm, goed en kwaad als individuele norm en het ontbreken van goed en kwaad. Van Zomeren beschrijft niet alleen een rigoureuze ethiek van de idealist die de eigen wil sterk benadrukt, maar ook de natuur, waar het ontbreken van de ethiek juist het fascinerende is, waar men verlost is van de dwang om partij te kiezen en standpunten in te nemen *(Een jaar in scherven)*. De partij zat diep in Van Zomeren en zit sinds zijn uittreden ook in zijn relatie met de natuur. ‘Het was alsof hij met zijn sociale status en een aantal valse vriendschappen een hele hoop ballast overboord had gezet, zodat hij zich eindelijk kon wijden aan zaken die werkelijk van belang waren. Mieren bijvoorbeeld. En regendruppels’ *(Minister achter tralies)*.

Jos Radstake
Rondzeulen met de dood
Over Terloops te water

Dit jaar is het precies vijfentwintigjaar geleden dat Koos van Zomeren debuteerde met de roman 'Terloops te water'. Volgens Jos Radstake is het haast onwaarschijnlijk dat dit boek door een achttien-, negentienjarige geschreven is.
Een terugblik op een roman die meteen al 'onvervreemdbaar Van Zomeren' was.

In *Het verbaal*, naar mijn idee nog steeds het mooiste boek van Koos van Zomeren, konstateert een bijna veertigjarige schrijver dat de dood zich in zijn leven tot dan toe, beperkt heeft tot het geven van plaagstootjes. Hij mag niet mopperen. Nieuwsgierig is hij intussen wel; in zijn werk verkent hij het terrein van de dood. Een middel daartoe is het achter elkaar laten sterven van zijn verhaalfiguren.

Zijn verbeelding laat hij werken, maar na een oeuvre vol doden komt in het eerste hoofdstuk van *Het verbaal* bij de ik-figuur, de schrijver Felix Rutten, de vraag op wat zijn verantwoordelijkheid is voor zijn verzonnen doden. De verantwoordelijkheid voor wat zich heeft afgespeeld in zijn verbeelding. Over dit probleem denkt de ik-figuur in het eerste hoofdstuk na, totdat hij in een relativerende slotzin zegt dat hij het eigenlijk over zijn oom wilde hebben. Maar dat is niet wezenlijk anders, want in het verhaal van *Het verhaal* gaat het evenzeer over werkelijkheid en fiktie; over de reikwijdte in de werkelijkheid van wat opkomt in de verbeelding. Zoals bekend pleegt de oom van de ik-figuur zelfmoord naar aanleiding van een verzonnen verhaal; de konsekwenties die de oom trekt zijn verregaand, maar zijn opvatting van fiktie is zondermeer serieus te noemen (vergelijk het slothoofdstuk).

QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

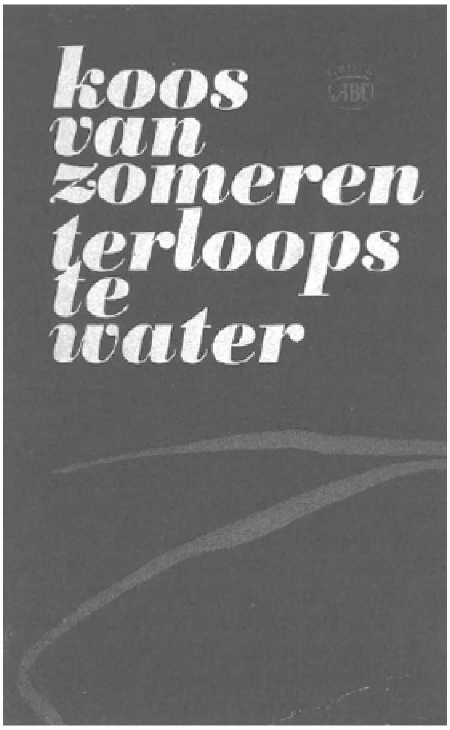
Omdat de opmerkingen van de schrijver Felix Rutten in het eerste hoofdstuk van *Het verhaal* worden gemaakt tegen de achtergrond van het verhaal van oom Felix, gaat dit boek uiteindelijk - vooruit, waarom ook niet? - over het schrijverschap. De suggestie uit het eerste hoofdstuk, dat iemands verantwoordelijkheid voor wat zich afspeelt in de verbeelding mogelijk nog groter is dan voor wat zich afspeelt in de werkelijkheid, geldt oom Felix evenzeer als de schrijver Felix. De laatste moet naar

aanleiding van deze problematiek iets uitgebreider aan het woord komen. Op p. 7 zegt hij:

> God, wat heb ik in mijn verbeelding, in mijn boeken, met de dood rondgezeuld. Ik verbruikte personages als luciferhoutjes.

> Probeerde ze met links en rechts bijeengesprokkelde gebaren en uitlatingen tot leven te brengen - geloof me: het kost meer moeite een romanfiguur te verwekken dan een kind - om ze vervolgens op de meest gruwelijke, on-beestachtige manier aan hun eind te laten komen. Ik strooide lijken als pepernoten. Deponeerde ze in de bossen bij Arnhem, de vennen bij Nijmegen en de uiterwaarden bij Herwijnen, op een eilandje voor de kust van Mauritanië, langs de Wisconsin-rivier in de gelijknamige staat in Amerika en bij de spoorwegovergang benoorden Oudewater (...)

Hij gaat verder met te zeggen dat de hiergenoemde landschappen hem dierbaar zijn. Landschappen die hij wilde conserveren, vereeuwigen in boekdruk, verrijken met drama. 'Het resultaat was dat ze bezoedeld raakten.'



De genoemde landschappen vertonen opvallend veel overeenkomst met de landschappen waar 'helden' van Van Zomeren een 'onbeestachtig' einde vinden (de zorgvuldigheid waarmee Van Zomeren diermetaforen van een negatieve connotatie ontdoet, is telkens treffend; vgl. bijvoorbeeld ook het gebruik van 'dierlijk' in *Een jaar in scherven*, p. 299/300). Hoewel we vroeger geleerd hebben dat we op z'n minst enig voorbehoud moeten maken, moet worden vastgesteld dat de schrijver Felix Rutten verdacht veel op Koos van Zomeren lijkt. Deze Felix Rutten, auteur van een geheel oeuvre, waaronder thrillers, schrijft niet alleen columns over vogels (p. 14), maar debuteert op eenzelfde wijze als Van Zomeren gedaan zou kunnen hebben (p. 42). Bovendien is hij niemand minder dan de schrijver van *Otto's oorlog* (p. 116-118) en is bij de schrijver van het verhaal over een kennis die bij afzonderlijke ongelukken haar beide kinderen heeft verloren (vergelijk 'Ze wacht nog steeds' *in Het verkeerde paard* en ook de geschiedenis van 'Pluuk' in *Een jaar in scherven*). Overeenkomstig is ook een overmaat aan doden. Niet alleen in de thrillers - daar horen ze immers thuis - maar ook in de 'gewone' verhalen en romans. Tot in *Het schip Herman Manelli* toe, waarin het tot op het laatst goed lijkt te gaan, waarna er weer zo'n fatale duw is.

Belangstelling voor de dood is al waarneembaar in het prozadebuut van Koos van Zomeren uit 1966. In *Terloop te water* is het Arthur Terlingen die 118 pagina's lang met de dood rondzeult om tenslotte te water te geraken en te verdrinken. Het is haast onwaarschijnlijk dat dit veelbelovende boek door een achttien-negentienjarige is geschreven. Voor de aanvankelijke voortgang van Van Zomerens schrijverschap was het jammer dat *De nodige singels en pleinen* (1966) en *De vernieling* (1967) ('Eerste periode Van Zomeren', zeggen we nu) teleurstelden. De eerste boeken van Koos van Zomeren zijn nooit herdrukt. Jammer is dat met name *Terloops te water* vrijwel vergeten is, want dit romandebuut biedt enkele interessante aanknopingspunten tot later werk. Enige hernieuwde aandacht voor dit boek is dan ook zeker op zijn plaats.

Uiterlijkheden

T*erloop te water* verscheen als Grote ABC-boek 51 bij de Arbeiderspers. De omslag is van Jannie van Zomeren; na lezing van *Een jaar in scherven* mag aangenomen worden dat dit dezelfde is als de in dit autobiografische boek figurerende zuster van de schrijver.

Het boek heeft drie hoofdstukken, die de lakonieke aanduiding ‘Eerste hoofdstuk’, ‘Volgende hoofdstuk’ en ‘Laatste hoofdstuk’ hebben. Het eerste hoofdstuk is vijftien pagina's lang, het middenhoofdstuk zestig pagina's en het laatste zevenendertig. Het boek heeft iets weg van een drieluik.

Voorafgaande aan het eerste hoofdstuk is Arthur Terlingen - van zijn verloofde Heieen in Delft komend - in een geleende auto over de kop geslagen. Gewond, met een denderende hoofdpijn en ander lichamelijk ongemak, heeft hij de auto verlaten en is hij de polder ingestrompeld. Urenlang dwaalt hij in de nacht door de polder, totdat hij voor een afgelegen bouwval ineenzakt. De bewoner - de oude Vossegat - ontwaakt en ontdekt Arthur. Hij neemt hem op in zijn krot. Die nacht wordt Arthur éénmaal wakker en praat hij met Vossegat. Wanneer hij opnieuw ontwaakt is het ochtend. Vossegat blijkt weg te zijn. Arthur vermoedt dat hij naar Delft is gegaan om hulp te halen. Arthur verlaat de bouwval en bespeurt in de verte het silhouet van Delft. Hij beseft dat hij daar moet zijn en gaat op weg. ‘Hallo (...), dat gaat nooit goed zo,’ is zijn laatste gedachte voordat hij buiten bewustzijn in de diepe vliet terecht komt. Hij verdrinkt.

Onthullend

In *Terloops te water* wordt in mijmeringen de balans van een leven opgemaakt, vlak voor de dood. Gedurende een zwerftocht door de polder denkt Arthur Terlingen een verleden, zijn verleden, bij elkaar. Na enkele vroege jeugdherinneringen blijft Arthur al snel met zijn gedachten haken in de puberjaren, waarna in het laatste hoofdstuk de aandacht zich vooral op zijn meest recente geschiedenis richt. Van Arthurs verleden krijgt de lezer een tamelijk breed beeld. Met name het middenhoofdstuk is onthullend ten aanzien van dit verleden. Dit deel wijkt af doordat hierin geen referenties zijn aan het ongeluk en de zwerftocht. Dat is wel het geval in hoofdstuk één en drie. Hoofdstuk één begint gelijk met de aankomst bij de bouwval van Vossegat:

> De staat van verdoving waarin Arthur de bouwval van de oude Vossegat bereikte, werd toch wel enigszins gerechtvaardigd door de uitputtende zwerftocht en de enorme reeks mijmeringen, waaraan hij blootgesteld was geweest. Het was allemaal begonnen, ja, waarachtig, bij zijn geboorte zou men kunnen zeggen, andere spitsvondigen echter zouden daarin zeker aanleiding vinden tot Adam terug te gaan, of tot de oercel of héél leep tot het ontstaan van God. Nee, dat zou maar tot verwarring leiden en dat is de bedoeling niet.
> De reeks mijmeringen, verband houdende met die zwerftocht, begon op het ogenblik van het ongeval. Het toppunt van burgerlijkheid: hij had een ongeluk.

Hierna volgt wat aan deze aankomst voorafging: het ongeluk, het op gang komen van de mijmeringen en de beschrijving van de tocht tot - opnieuw, aan het einde van het eerste hoofdstuk - de aankomst op het terrein van Vossegat. Dit cyclisch

opgebouwde eerste hoofdstuk bestaat, evenals de andere hoofdstukken, uit fragmenten die van elkaar gescheiden zijn door witregels.

Twee van de fragmenten zijn gewijd aan de kleine verhaallijn ‘Vossegat’. Hierin komt naar voren dat Vossegat de beschaving de rug heeft toegekeerd en dat hij eerst alleen, later met de zoon van zijn gestorven zuster (‘Ze kreeg een zoon, later een ongeluk. Zo stierf alles af’) ver buiten Delft heeft gewoond in een bouwval, die hij niet teveel heeft verbouwd, ‘want slechts in een zekere vervallen omgeving kon zijn geest zich handhaven.’ Dit verhaallijntje wordt pas in het slothoofdstuk (dat begint met het ontwaken van Vossegat door de bons waarmee Arthur tegen zijn bouwval aankomt; zestig pagina's zitten tussen het begin en het einde van de val) verder afgewikkeld. In het midden van de nacht, wanneer Arthur even bijkomt, ruim honderd bladzijden na de eerdere fragmenten over Vossegat, wordt in een toneelmatige dialoog tussen Vossegat en Arthur (de sprekers aangeduid met een letter; dit komt nog éénmaal voor in een dialoog met Heieen, p.87/88) onthuld dat dit neefje, dat niet kon praten, door de politie is weggehaald.

Tijd en visie

Het tijdsbestek waarin de gebeurtenissen in *Terloops te water* zich voltrekken is kort. Na het avondlijke bezoek aan Heieen heeft Arthur *'s nadhts* - zo wordt nadrukkelijk op de eerste bladzijde vermeld - een ongeval. Op pagina 115, als Arthur voor de eerste maal bijkomt in de bouwval van Vossegat, is het drie uur in de nacht. *Terloops te water* is één van die romans waarin de verteltijd en de vertelde tijd dicht bij elkaar liggen (hoewel er na p. 115 een hiaat is tot de volgende ochtend).

Bekend is dat iemand kort voor zijn dood (of bijna-dood, anders wisten we er niets van af) in een flits zijn leven aan zich voorbij ziet trekken. Die sekonden, of delen van sekonden, zouden uitgesmeerd kunnen worden tot een lijvige - personale - roman. Hoewel Arthur Terlingen nog wat meer dan een flits heeft te gaan is er toch iets dergelijks aan de hand. Je zou zelfs kunnen overwegen of het niet denkbaar is dat het gehele middenhoofdstuk door Arthur tijdens het ineenzakken voor de bouwval bij elkaar gedacht is. Dit is echter niet aannemelijk, omdat al in de eerste zin, in kombinatie met de uitputtende zwerftocht, sprake is van de enorme reeks mijmeringen, waaraan hij is blootgesteld. Bovendien staan er in het eerste hoofdstuk, vanuit de zwerftocht verteld, aankondigende opmerkingen als: ‘Oneindig veel meer gedachten en herinneringen omringden hem’ (p. 14); ‘zijn geest (ging) ontstellend aan het vertroebelen’ (p. 18); ‘Zijn gedachten lagen in een sluier’ (p. 19) etc. Chronologisch moet het middenhoofdstuk daarom binnen hoofdstuk één geplaatst worden. In het laatste hoofdstuk, nadat Terlingen is gevonden door Vossegat, gaan de mijmeringen gewoon verder (p. 82-115), fragmenten die het recente verleden betreffen: de relatie met Heieen en zijn werk. Op pagina 115 e.v. keert de werkelijkheid terug; tot in de vliet.

Hoewel er geen innerlijke monologen in strikte zin zijn, zijn de fragmenten perspektivisch toch als voornamelijk personaal te bestempelen. Dit in tegenstelling tot de inleidende passages daartoe, waarin een auktoriale verteller niet alleen de situatie van Vossegat samenvattend vertelt (‘Hij bewoonde een krot. Nee, een huis was het beslist niet meer te noemen.’ etc), maar ook Arthur met enig vertellerskommentaar begeleidt. Naast de hiervoor al geciteerde slotzin van de eerste alinea, kan hiervan als voorbeeld dienen: ‘Tsja, dat was wel ongeveer het begin van zijn omzwervingen (...)’ (p. 6) en ‘Aldus begon Arthur aan zijn moeder te denken (...)’ (p. 9). In de loop van het hoofdstuk, bij het op gang komen van de mijmeringen, nemen de auktoriale toesprekingen af.

In het laatste hoofdstuk valt het tot de verdrinking van Arthur - afgezien van de Vossegat-gedeelten - mee met de auktoriale opmerkingen. Een zinsnede in een herinnering van Arthur, die op pagina 107 in de trein angstvallig verborgen probeert te houden dat hij toneelstukken van Ionesco leest, is dan ineens weer opvallend: ‘Dat niemand het in zijn hoofd zou halen zich uit meer dan verveling in zijn lectuur te interesseren, kwam waarschijnlijk niet in hem op.’ Na de verdrinking van Arthur, die van buitenaf is beschreven, is er nog een auktoriaal fragment dat als epiloog fungeert: ‘Min of meer getroffen door zijn dood, ieder op zijne wijs, waren o.a.: Heieen (...)’ met nog een opsomming daaropvolgend, afgesloten door: ‘Zo'n jonge man nog he?’

In de passages over Vossegat en in het slot is de noodzaak van een auktoriale verteller wel voorstelbaar; in de overige gedeelten is de funktie van deze verteller - en dan met name het vertellerscommentaar - niet geheel duidelijk.

Leven

Wat valt er nu over het korte leven van Arthur te zeggen? Wat voor beeld is er samen te stellen uit de fragmenten die Arthur 'onbetrouwbaar' mijmert?

Arthur stamt uit een familie van verhuizers; zijn grootvader heeft in de dertiger jaren verhuisbedrijf Terlingen opgericht. De vader van Arthur is gedwongen opgenomen in het bedrijf. Wanneer deze in de Betuwe een verhuizing doet voor een baron, treft hij 'op de knieën in een vertrek de schrobbende meid met bruine gebreide sokken, melkwitte benen en vuurrode handen' aan. Hij vergrijpt zich aan haar, zij

raakt in verwachting: een nieuwe generatie Terlingen is aanstaande.

Naast een broer heeft Arthur één zus. De leeftijdsopbouw van de kinderen Terlingen wordt niet geheel duidelijk, maar als ik goed lees (vgl. p. 10) dan is broer Pieter in ieder geval ouder dan Arthur. Positiever dan de herinnering aan deze Pieter, zijn de telkens terugkerende - aanvankelijk de mijmeringen sturende -gedachten aan de hond, een reus van een beest: één van zijn oudste jeugdherinneringen.

Huwelijk met Iris, 12 september 1967

In Arnhem heeft Arthur een miezerige jeugd. De miezerigheid wordt doorbroken door vakantie-perioden bij zijn grootouders in Vuren, een ideaal dorp als je rust zoekt, vindt Arthur. De relatie tussen Arthur en zijn ouders is allerminst harmonieus te noemen. Naar Arthurs gevoel staat zijn vader in permanente gramschap tegenover hem. Als Arthurs vader hem als kind een keer verbiedt op de fiets naar Velp te gaan vanwege de drukke Velperweg, denkt Arthur in retrospektie aan hem: 'Hij gunde het een ander niet zijn zoon een ongeluk aan te doen. Dat recht behield hij zich zelf voor.'

Zijn moeder is een onevenwichtige en meelijwekkende vrouw, maar: 'Geen medelijden, want daarop werd gespeculeerd.' Dit houdt Arthur ook vol wanneer -veel later - zijn vader is overleden. Als zijn moeder snikkend uitbrengt 'Je goede vader, hij is dood', meent Arthur te moeten antwoorden: 'Dat weet ik wel moeder, daaraan zul je moeten wennen. Je bent nog jong, er zijn nog veel mogelijkheden in uw leven.' Tekenend voor de puberjaren is een passage op pagina 68: 'Toen hij met de bus langs het huis reed, keek hij eerst of hij de Peugeot van zijn vader zag staan, want hij koesterde altijd nog de vage hoop dat het hele gezin zich eens te pletter zou rijden.'

De walging, maar ook het puberale dualisme, komt treffend in deze passage tot uitdrukking:

De huiskamer, zoals die kwelling voor hem bestond. Hij vroeg zich af of hij er zich nog over kon opwinden.

> Broer met neergetrokken mondhoeken.
> Televisie aan met Willem Duys.
> Koffie op tafel.
> Ma met zielige hoofdpijn.
> Pa luidkeels vretend van een eierkoek.

Appels met bruine vlekken op de fruitschaal, (zonde om 't weg te gooien!)
Hij had het zo hartgrondig lief: vuile gore duffe rot troep.

Buitenstaander

Arthur is in zijn puberjaren cynisch, gevoelloos, maar op andere momenten

tot tranen toe geroerd. De zin van alles is hem beslist niet duidelijk. Hij is onevenwichtig, draagt een flinke dosis haat met zich mee, maar is ook kwetsbaar. Hij maakt zichzelf tot geroutineerd buitenstaander; tot eenzaamheid voelt hij zich aangetrokken. Agressiviteit is hem niet vreemd, zegt hij van zichzelf. Tijdens maaltijden is hij flink humeurig, zoals het een puber betaamt. Geen zonnetje in huis, dat staat wel vast.

Hij doorloopt het gymnasium; hij maakt zich in deze jaren geleidelijk los van kerk en geloof. Tot ongenoegen van zijn vader grijpt hij de kans om te studeren niet aan. Hij vindt werk op een reklamebureau.

Kort nadat Arthur zijn gymnasiumdiploma heeft behaald, loopt zijn vader onder een trolleybus en was ‘zeer volledig gedood’. Omdat Arthur meent dat zijn vader opzettelijk onder het vervoersmiddel is gelopen, begint hij een genegenheid voor de man op te vatten: ‘Hij zou nooit zeggen dat hij hem lief had, maar haten was ook niet meer nodig.’

Kort voor het behalen van zijn middelbare schooldiploma leert Arthur - enkele vrijages waren eraan voorafgegaan - Heieen kennen. Zij woont in Delft en met haar krijgt hij een weekend-relatie, zoals alleen pubers die waarschijnlijk kunnen hebben: heftig, wat sentimenteel en beklemmend, maar ‘zijn haat kon niet meer bestaan sinds Heieen er was.’ Zijn broer verwijt hem dat hij onhebbelijk tegen zijn familie is, intussen is ‘alles goed wat Delfts is’. Met Heieen voert Arthur godsdienstige disputen.

Tijdens één van deze disputen raakt hij verstrikt in een redenatie over het geloof en over de mens, waarna hij tot dit zelfinzicht komt: ‘(...) “je hebt altijd gehaat en bemind, mooi gevonden en verstoten wat je goed dunkte en je was niet smakeloos. Maar je stinkt uit je bek.” Hij voelde zich genomen, bedonderd door zijn ouders, door het huis, door alle huizen, door zijn leven. Het was voorgoed te laat.’ Dit besef komt in Vuren, waar hij veertien dagen met Heieen verblijft, ondanks de reserves van zijn moeder ten aanzien van een dergelijke gezamenlijke onderneming zo kort na de dood van zijn vader.

In Vuren is het ook dat de inwijding in het seksuele plaatsvindt. ‘Later was het alsof hij huilde. Het was hem niet gelukt volledig te beminnen,’ heet het bij een eerste poging; latere pogingen zijn wel succesvol, maar telkens is daar de angst voor een zwangerschap.

Dan, op een avond nadat Arthur in Delft bij Heieen is geweest, gaat hij terug naar Arnhem in een auto die hij van een kollega van het reklamebureau heeft geleend. En dan vindt er een ongeluk plaats. In de laatste alinea, als Heieen als één van degenen wordt genoemd die getroffen waren door Arthurs dood, staat er over haar tussen haakjes vermeld: ‘(voor de zoveelste maal ongesteld, in ieder geval dus geen kindertjes)’.

Een jaar in scherven

‘Is dit nu alles?’ kun je je afvragen wanneer Arthur Terlingen te water is geraakt. Is dit het waarvoor hij heeft geleefd? Een leven dat niet verder komt dan een paar aanzetten, wordt bruut beëindigd en het kan niet anders of je gaat je afvragen wat de zin was van dit leven. Op p. 293 van *Een jaar in scherven* merkt Van Zomeren op

dat al zijn personages te kampen hebben met een dramatisch onvermogen te bereiken wat ze willen bereiken en dat ze in die wetenschap het leven het hoofd proberen te bieden. Voor de korte periode die hij leefde, gold dat in ieder geval Van Zomerens eerste romanpersonage.

Een jaar in scherven, het prachtige autobiografische boek van Van Zomeren uit 1988 met de onvergetelijke portretten van Tante, Atje en Lin, met de worsteling achteraf met de Socialistische Partij-periode, de natuurbeschrijvingen, het dagboek, de verhalen en aforismen, bevat veel opmerkingen over het schrijverschap van Van Zomeren. Wanneer het over het gevoel van miskenning als auteur gaat, dan wordt dit boek overigens wel eens irritant. Treurig dieptepunt wat dit betreft zijn de citaten uit recensies over *Sterk water* of een opmerking als deze: ‘O ja, vannacht was ik druk bezig Goedegebuures recensie te schrijven. “Onbegrijpelijk dat juist deze schrijver zo weinig erkenning krijgt. Als ergens een literaire prijs iets goeds teweeg kan brengen...” Shit!’ (p. 292, 293). Wat mij betreft is zo'n opmerking - hoe vervelend en onrechtvaardig het ook is dat

een aantal romans van Van Zomeren het grote publiek niet onmiddellijk bereikten - wel erg rechtstreeks. Maar goed, al verliest het autobiografische boek er aan glans door, een groot werk blijft het.

In dit boek zegt Van Zomeren op pagina 179 dat een beetje symboliek nooit weg is, maar dat het niet tè moet. Ook op andere bladzijden betoont hij zich een voorstander van argeloos lezen; niet te moeilijk doen met symboliek, metaforen, meerdere begripsniveaus etc.

Wat *Terloops te water* betreft, lijkt het me niet te gewaagd te veronderstellen dat water desondanks meer is dan water alleen. Er is een voortdurende regenval; bloed vermengt zich met regen. Er is een Freudiaanse tuimeling in de zee (p. 21); op pagina 55 wordt de Waal verbonden met de dood. Op pagina 7 klinkt aan het begin van de zwerftocht de zin: ‘Probleem: als hier nu eens water in de greppel stond?’ al aardig prospektief. Helemaal geldt dat voor het antwoord van Arthur op een vraag van Heieen, wat hij nog meer zou wensen: ‘Helemaal in het water te liggen. Zodat ik volledig ben omspoeld. Dat alle ruimte buiten mij met water is gevuld.’ (p. 87). En dan heeft Arthur nog maar zo'n twintig pagina's te gaan voordat hij uiteindelijk te water raakt.

De boer met zeis in de herinnering van Arthur aan een treinreis (p. 109) moet intussen toch maar een boer met zeis blijven en - ik kijk er wel voor uit - niet tot symbool gemaakt worden van de dood, ook al staat dit fragment als enige in de tegenwoordige tijd en wisselt het perpektief erin:

> Het Zuidhollandse polderlandschap is saai en maakt de reis steeds langer. Er komt geen einde aan. Ergens op een landweg loopt een boer met de zeis over zijn schouder. Hij neemt grote stappen. Hij draagt laarzen. Een hond draaft voor hem uit en kijkt naar hem om.
> We zijn er voorbij.

In verband met het landschap is deze passage overigens wel van belang. Peter de Boer zegt in zijn interessante monografie over Koos van Zomeren (1988) dat dood en geweld in het werk van Van Zomeren veelal in een arcadisch landschap gesitueerd zijn. Hij noemt daarbij de ondergang van Arthur Terlingen en van Otto Stein, zich voltrekkend in een prachtig landschap, een pastoraal decor. Nu mag dit voor Otto Stein gelden, voor Arthur Terlingen is dit niet het geval, want een gewaardeerd landschap is de Zuidhollandse polder zeker niet. Dat komt in *Een jaar in scherven* naar voren, maar ook al in *Terloops te water*, in één van die lakonieke passages:

> ‘In een polder horen boompjes te staan,’ mompelde hij uiteindelijk verder, ‘zo'n polder behoort vol boompjes te staan.’ Hij doelde op struiken die zich krom buigen over een sloot. En sloten kunnen in Zuid-Holland ellendig lang zijn, naar hij wist. Hij grijnsde, want hij zat aan een sloot en was hij een boompje? Nee, waarschijnlijk niet. Bewijzen? Geen!

Vuren

In *Terloops te water* zijn drie landschappen van belang: ‘Twee polderlandschappen, één waar hij nu was, één bij Vuren (ten oosten van Gorinchem, Gorkum, aan de Waal, waar zijn ma dus vandaan kwam) en dan nog de glooiende en bosrijke omgeving van Arnhem. Dat beloofde een juweeltje van een driehoeksverhouding te worden.’ (p. 14-15). Al in de debuutroman is de Betuwe het belangrijkst. Een groot deel van *Terloops te water* speelt zich daar af en dat zijn de hooggestemde passages van het boek. In zijn vroege jaren komt Arthur, verwijderd van de onzekere gezinssituatie thuis, hier op adem. Of zoals het in *Een jaar in scherven* staat: ‘Hier vond je rust voor een opgejaagd, wrokkig gemoed. Hier kon je luieren en de wereld afwijzen.’ (p. 33). De omslagtekst van *Terloops te water* gaat nog een stap verder: ‘Arthur kan het leven steeds weer aan na een vakantie in het Betuwse Vuren: een zuivering voor de geest, regen, groen, einder!’ Niet voor niets ligt hier ook het zwaartepunt van de herinneringen aan Heieen, tijdens de zwerftocht na het ongeluk.

De naam Herwijnen komt in *Terloops te water* weliswaar voor in een opsomming van te passeren plaatsen (‘Tuil, Haaften, Hellouw, Herwijnen.’), maar voor de rest is Herwijnen

in Van Zomerens eerste prozawerk Vuren, een dorp verder, waar drie oude mensen wonen: grootouders (éénmaal is er sprake van 'de opa'; zou dat ook hier betekenen dat het een 'aangenomen' grootvader is?) en oom Gerrit die al even bang van onweer is als Lin in *Een jaar in scherven*.

In het werk van Van Zomeren (zie ook bijvoorbeeld *Haagse lente* en *De hangende man*) heeft Herwijnen zich ontwikkeld tot metafoor. Wanneer hij in *Een jaar in scherven* naar aanleiding van werk van Naipaul, Astafjev en Steinbeck Herwijnen respektievelijk op Trinidad, in Siberië en in Amerika situeert, vervolgt hij: 'Overal ter wereld hetzelfde dorp, bevolkt door dezelfde laconieke mensen, doortrokken van hetzelfde onverstoorbare levensgevoel.' (p. 136).

In *Een jaar in scherven* staat een theorie van de zus van de schrijver met betrekking tot Herwijnen, die behelst dat dit dorp zoveel voor hen betekende omdat het de onzekerheid van thuis kompenseerde (zie p. 335). Het voert te ver om de gezinssituatie in *Een jaar in scherven* met *Terloops te water* te vergelijken, maar dat Herwijnen/Vuren in beide boeken van uitzonderlijk belang is geweest in de groei naar volwassenheid en een herinnering vormt aan het volkomene - het paradijs van de jeugd - is duidelijk.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Waaldijk, Herwijnen, kort na '88 gesloopt (foto: Klaas Koppe)

Zinnen

Koos van Zomeren is een zinnen-schrijver. Nu is iedere schrijver dat, maar Van Zomeren is dat nog meer dan anderen. Zijn hele werk toont een plezier in trefzekere zinnen en ook in *Een jaar in scherven* legt hij een bijzondere gevoeligheid voor zinnen aan de dag. Hij onderstreept zinnen; hij heeft het over verbluffende zinnen; hij konstateert dat de mooiste zinnen je zomaar komen aanvliegen, maar dat de eenvoudigste overgangen je uren

ophouden; hij vraagt zich af of de laatste mooie zinnen niet langzamerhand verbruikt zijn, enzovoort, en hij heeft ook in dit autobiografische geschrift een sterke neiging tot aforistiek.

Dat Van Zomeren ook wel eens mindere zinnen schrijft is hem genoegzaam onder de neus gewreven met betrekking tot de eerste zin van *Otto's oorlog* - inderdaad een vreselijke zin en de enige vraag die zich er nu nog bij voordoet is die naar de drijfveer van de uitgever om juist deze zin op de omslag van de eerste druk te plaatsen - maar over het algemeen is er erg veel plezier aan de zinnen van Van Zomeren te beleven.

Al in *Terloops te water* is dat (zoals verschillende citaten al lieten zien) het geval. De stijl is nuchter, lakoniek, soms cynisch en telkens weer zijn er afzonderlijke zinnen die er uit springen. Of dat nu een uitdrukking als ‘Zijn verdriet was soepel’ is, of een zin als: ‘Zijn hele gezicht begon te stralen vanwege het inzicht dat hem werd gegund’ of een nuchtere konstatering als: ‘Naast hem liep nog wel een sloot, maar dat kan men toch geen gezelschap voor een jongeman van zijn allure noemen’; trefzeker zijn deze zinnen zeker. Bovendien is er een neiging tot het schrijven van aforismen, zoals ook in later werk. Een familiegeschiedenis mondt bijvoorbeeld uit in dit aforisme: ‘De mens, de kroon der schepping, het produkt van onvermogen tot tien te tellen.’

Niet alleen stilistisch vormt *Terloops te water* het beginpunt van een interessant schrijverschap. Ook thematisch en struktureel is dat het geval. Peter de Boer heeft gewezen op een aantal frappante overeenkomsten tussen *Terloops te water* en Otto's oorlog, zoals de fragmentarische opbouw, de verstoring van de chronologie en de toonaangevende rol van de natuur. In *Kritisch literatuur lexicon* acht J.A. Dautzenberg de door De Boer gesignaleerde parallellen niet alleen van toepassing op deze twee boeken, maar hij vindt ze kenmerkend voor het hele oeuvre.

Struktureel heeft *Terloops te water* overigens ook minder sterke kanten. Sommige personages komen niet uit de verf; het perspektief had effektiever benut kunnen worden - een stream of conscousness-techniek was denkbaar geweest (in later werk betoont Van Zomeren zich juist uiterst bedreven in de hantering van geraffineerde perspektieven; zie bijvoorbeeld *Sterk water* en *Het schip Herman Manelli*, maar ook *Haagse lente* tegenover *Minister achter tralies*) -; de inhoudelijke samenhang (de chronologische opeenvolging in het middenstuk ook) van de fragmenten lijkt mij bij een hallucinerende verhaalfiguur enigszins aanvechtbaar en verder had de aankomst van Arthur bij de bouwval van Vossegat in het eerste hoofdstuk, wat mij betreft, langer geheim gehouden kunnen worden.

Of Arthur een exemplarische puber van de zestiger jaren is, valt moeilijk te beoordelen. Dat hoeft hij ook niet noodzakelijkerwijs te zijn. Een Nederlandse *The Catcher in The Rye* is *Terloops te water* intussen niet. Toch is het boek - vooral door de vele stilistisch verrassende passages - buitengewoon leesbaar. Het maakt daarbij niet uit dat het boek op sommige momenten een wat tijdgebonden indruk maakt, niet zozeer door het noemen van een nozem-rel in de krant of door een uitdrukking als ‘behoorlijk zuipjes raken’, maar vooral door de omgangsvormen van pubers. Dit belemmert het lezen in het geheel niet. Integendeel. Wat het boek bovendien nog eens extra lezenswaardig maakt - en daarvoor gebruiken we de woorden van de auteur zelf op pagina 236 van *Een jaar in scherven*; in een ander verband overigens - is dat *Terloops te water* al ‘onvervreemdbaar Van Zomeren’ is.

Peter Swart

Talenten en principes
De misdaadromans van Koos van Zomeren

> *De meeste journalistiek zit de literatuur danig in de weg: snelheid en diepgang staan immers op gespannen voet met elkaar. Toch heeft Koos van Zomerens werk in de journalistiek een aantal boeken opgeleverd die zonder die achtergrond wellicht nooit geschreven zouden zijn. Peter Swart over de verslaggevers van 'Deze Week', politieke opportunisten en de overgang van thrillers naar tendensromans.*

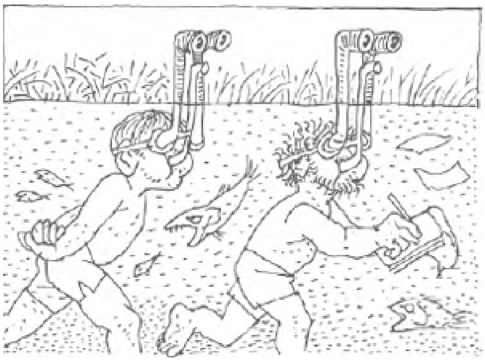
'En daar ga je dan met je idealen.' (...)

'Nee, nee,' zei Timmer voorzichtig. 'Toen ik mijn geboortedorp verliet om geschiedenis te schrijven... toen ik twintig was... toen wist ik precies hoe je de mensheid gelukkig moest maken. Er moesten gewoon een paar dingen worden afgeschaft: de kerk, het leger, de monarchie, het gezin, het partikuliere bezit van produktiemiddelen...' (...)

'Een kind van de jaren zestig.' Irene trok even haar neus op.

Timmer verweerde zich. 'Ik was de enige niet. Iedereen dacht immers dat je het kwaad alleen maar een naam hoefde te geven om het uit te bannen... het rare met idealen is - je raakt er wel kwijt maar je krijgt er geen nieuwe voor terug.' Hij pauzeerde even. 'En als je door je rantsoen heen bent heeft het uur van je dood geslagen.'

'Wat een remmingen!' riep Irene geestdriftig uit. 'Een doorgefourneerde intellektueel, zo te horen.'



QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

'Een doodgewone arbeidersjongen,' wierp Timmer tegen. Hij schudde zijn hoofd om een paar losgeraakte herinneringen te verdrijven. (...) 'En vastbesloten doodgewone arbeiders in dit land de plaats te geven die hun toekomt.'

Aldus Bart Timmer, afsplitsing van de auteur en lid van de Tweede Kamer voor de Partij van de Arbeid in *De Hangende Man* (1982), het negende en laatste boek van Koos van Zomeren waar de uitgever op de omslag het predikaat 'thriller' aan heeft meegegeven. Zijn volgende titel, *Otto's oorlog*, betekende voor de kritiek de overstap naar het literaire genre, al hoeft die scheiding naar mijn idee niet zo streng te worden

gehanteerd als gebruikelijk is. Toegegeven, de misdaadroman heeft zijn beperkingen, maar het kan niet ontkend worden dat

suspens- en piotelementen uitstekend in literaire romans van pas komen. In een interview[1] zegt van Zomeren over deze overgangstoestand: ‘Mijn thrillers hebben mij weliswaar geen slechte naam bezorgd, maar kennelijk worden ze toch niet geschikt bevonden om het voertuig te zijn van zo iets “achtenswaardigs” als een levensgevoel. Wat dat betreft was de ontvangst van *Otto's oorlog* voor mij een eigenaardige sensatie: zeer geprezen door de literaire kritiek, maar men deed net alsof het mijn romandebuut was.’

Bij Nieuwe Revu: de zoveelste actievergadering (persconferentie bij NVJ), ca. 1978

Redakteur onbetaald verlof

Inderdaad, zo reageerde de kritiek. In sommige besprekingen van *Otto's oorlog* (Carel Peeters in VN, Wam de Moor in De Tijd) werd niet of zeer terloops ingegaan op eerder werk van Koos van Zomeren, die op dat moment toch al veertien titels en een heel schrijversleven als thrillerauteur achter de rug had.

In 1965 verscheen zijn werkelijke debuut, de dichtbundel *De Wielerkoers van Hank* - van Zomeren was toen 18 jaar. Het jaar daarop verscheen de vaak als ‘sfeervol’ gekenmerkte roman *Terloops te water*, evenals *De nodige singels en pleinen*, in 1967 gevolgd door de roman *De vernieling*. De overwegend gunstige ontvangst van dit ‘onschuldige literaire werk’, dat elders in dit nummer aandacht krijgt, bracht de jonge schrijver vooralsnog niet in de verleiding zijn oeuvre verder uit te bouwen: tussen 1967 en 1977 - het jaar waarin de eerste thriller *Collega Vink vermoord* verscheen - publiceerde Koos van Zomeren geen boeken. Voornaamste bezigheden in die tijd waren vier jaar journalistiek bij Het Vrije Volk (een ‘arbeiderskrant’ immers) en een tijdrovend lidmaatschap van de extreem linkse, maoïstische Socialistische Partij, van 1971 tot 1976. Van Zomeren behoorde al snel tot de ‘SP-troika’ en was onder andere gemeenteraadslid voor de SP in Nijmegen.

Ergens in 1976 breekt hij met de partij en dan krijgt het schrijven gelukkig weer een kans. Op 1 januari van datzelfde jaar kwam Koos van Zomeren als algemeen verslaggever in vaste dienst bij De Nieuwe Revu, het weekblad dat in zijn thrillers is omgevormd tot Deze Week. Van Zomeren schreef in die tijd vooral over sociaal-economische en politieke onderwerpen: over de tot absurde hoogten gestegen aardappelprijzen, de melkpoederberg van de EEG, of over de achterstand van linkse

partijen in het aantal burgemeestersbenoemingen. Later specialiseerde hij zich op ‘Het Haagse’ en schreef onder andere een tijdlang een wekelijkse rubriek over de toenmalige minister-president Van Agt. Deze man moet Van Zomeren hebben gefascineerd; hij observeerde hem gedurende een half jaar en gebruikte hem meermalen in zijn boeken, tot en met *Bufo* in *De Witte Prins* (1985). Nadien was hij tot medio 1986 overwegend ‘redakteur flora en fauna’ en ‘redakteur onbetaald verlof’.[2] Die laatste kwalifikatie slaat op het werkpatroon dat van Zome-

ren zich in die periode had eigen gemaakt; de opbrengst van een boek leverde hem de middelen om zich een paar maanden onbetaald verlof van De Nieuwe Revu te kopen, maanden waarin hij dan weer een volgend boek kon schrijven.

In een tijdsbestek van ruim drie jaar - tussen 1977 en 1980 - schrijft Koos van Zomeren aldus opererend liefst zes thrillers. Deze boeken vertonen een aantal oppervlakkige gemeenschappelijke kenmerken: ze verschenen oorspronkelijk bij Bruna als ‘Zwart Beertje’, hebben over het algemeen een min of meer politieke intrige, en er treedt telkens een journalist van ‘Deze Week’ op als hoofdpersoon. Tegenwoordig zijn deze pockets zelfs in het tweedehandse circuit niet gemakkelijk meer te krijgen, ten tijde van het verschijnen waren ze in toenemende mate populair, zeker als men de omstandigheden in aanmerking neemt.

Met Van Agt en Gijs van der Wiel (ome Gijs) in Washington, 1979

In 1980 volgde nog *Oom Adolf*, een eigenaardig verhaal waarin een neef een Oom die minister is naar het leven staat. Toen Koos van Zomeren na de ingrijpende reorganisatie bij uitgeverij Bruna overstapte naar De Arbeiderspers deed zich het merkwaardige gegeven voor dat zijn door de pers zeer goed ontvangen tweeluik *Haagse Lente / Minister achter tralies* (beide 1981) enige tijd niet verkrijgbaar was in de boekhandel, omdat Bruna's schuldeisers beslag hadden laten leggen op de voorraad.[3] Het eerder genoemde *De Hangende Man* (1982) sluit de rij wat betreft de misdaadromans.

Eendimensionaal

C*ollega Vink vermoord* (1977) is de eerste misdaadroman van Koos van Zomeren en tegelijkertijd zijn eerste boek na een intermezzo van tien jaar. Collega-journalist

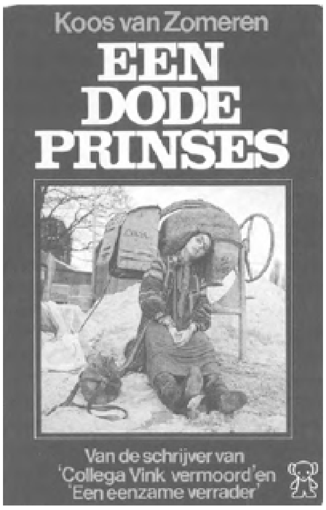
Cees Vink, werkzaam bij het weekblad Deze Week, is net een ‘scoop’ van de bovenste plank op het spoor wanneer hij even onverwacht als gewelddadig om het leven komt in de huiskamer van zijn boerderijtje in Friesland. Ed van Es, de eerste in een lange reeks Deze Week-verslaggevers, krijgt van hoofdredakteur Wam de Jong opdracht de (gescheiden) kersverse weduwe Alma op te halen en de zaak ter plekke uit te zoeken. Het tijdschrift is niet voor niets gespecialiseerd in ‘sociale sensatie’. Er ontrolt zich vervolgens een verhaal dat meer uit

dialoog bestaat dan uit aktie. Het boekje maakt de indruk in grote haast te zijn geschreven. De ontknoping, waarin de hinderlijke zelfmoord van het belangrijkste sleutelpersonage figureert - in drie regeltjes vermeld - is daar misschien wel het beste bewijs van. Stilistisch valt er nog weinig te oogsten: ‘Hij offerde een pion en ik begreep nu donders goed dat mijn koning bedreigd werd.’ De plot kan er mee door, maar de personages blijven wel erg eendimensionaal en de grapjes waarmee Van Zomeren in menig later boek zijn vertellingen zo knap verluchtigt, zijn in deze fase nog te grimmig of gewoon niet leuk genoeg om het gewenste effekt te sorteren.

Een eenzame verrader (ook uit 1977) zet dit beeld voort: journalistiek prototype nummer twee, starreporter Frank Houtman, maakt een reportage over een bedrijfsbezetting en een portret van een stakingsleider (min of meer tegen de zin van zijn werkgever in); dat geeft zo'n personage altijd een goede persoonlijke ‘motivatie’ en de nodige armslag. Zowel privé als professioneel raakt deze Houtman in de problemen, in zekere zin door zijn grote maatschappelijke betrokkenheid. Dat komt ervan, als je in je eentje de wereld wilt verbeteren, lijkt de auteur ons te willen meegeven.

Oorlogsverleden

E*en dode prinses* (1978) laat zien dat van Zomeren de slag te pakken begint te krijgen en de juiste toon weet te treffen. Bij de misdaadroman past een andere, mogelijk wat lossere en meer laconieke benadering van de grote levensvragen; alleen maar cynisch relativeren of sympathiseren met linkse politiek en aktievoeren is te serieuzerig. Ook de plot zit dit keer echt geramd: Willie Boot, mogelijk de onechte dochter van Edward VII en laatste telg van de Friese tak van het Engelse koningshuis, komt op gruwelijke wijze aan haar einde - vergeleken met de beschrijving in het boek is de bijpassende coverfoto wel zeer geflatteerd. Bob Hondius, U weet wel, de man van Deze Week, heeft haar kort daarvoor nog gesproken en wil er het zijne van weten. Hij komt een loodzwaar geheim op het spoor, dat wordt gedeeld door een malafide zakenman uit het zuiden des lands en een gerespekteerd politicus; de betreffende kwestie vindt zijn oorsprong in een zeer belastend oorlogsverleden.



Deze eerste introduktie van het thema 'politicus-met-oorlogsverleden' zal later in Van Zomerens misdaadromans nog een machtige echo

krijgen in *Haagse Lente* en *Minister achter Tralies*. Het boek ademt een zekere mate van minachting uit voor het politieke bedrijf en haar beoefenaars, naast de gebruikelijke weerzin tegen het wereldje van de boulevardpers. En passant slaat de auteur een bruggetje naar eerder werk als hij Hondius laat opmerken tegen Ed van Es: ‘Jij bent destijds achter de moord op Vink aan geweest. Die zaak heb jij toch zo'n beetje opgelost?’ waarna de gang van zaken in *Collega Vink vermoord* nog eens in kort bestek wordt doorgenomen.

Het is misschien wel niet precies formulewerk wat Van Zomeren in deze fase produceert, maar het leunt er wel zwaar tegenaan. Het voornaamste verschil is een bovengemiddeld verbruik van journalistieke hoofdpersonages, die echter met de mogelijke uitzondering van Bob Vrolijk onderling verwisselbaar zijn. Naast een eerste vernoeming van het voor Van Zomeren zo betekenisvolle dorp Herwijnen en de rivier de Waal, krijgt ook de ogenschijnlijk als dubieus ervaren wijze van journalistiek bedrijven waaraan de auteur gedurende een reeks van jaren een persoonlijke bijdrage leverde, een cynische omschrijving mee:

> ‘In tegendeel,’ peinsde Ed, ‘het gaat de laatste tijd prima met mij. Ik heb elf stukken geplaatst gekregen in vier maanden. Ik schrijf tegenwoordig zoals een ander tandpasta maakt of plastic zakken met waspoeder vult. En dat bevalt me uitstekend.’

Ook al liggen de parellellen nog zo voor het oprapen, het blijft oppassen met het benaderen van de auteur als ware hij dezelfde man als één van zijn personages. Meningen kunnen samenvallen met de eigen zienswijze, maar dat hoeft natuurlijk niet. Mijn indruk is overigens dat Van Zomeren zijn werk bij de Nieuwe Revu nooit zou kwalificeren als iets dat hem uitstekend is bevallen. Daarvoor waren er teveel controverses met redakties die zich door mediamieke aanwijzingen lieten leiden. Ook past de vluchtigheid van de dag- en weekbladpers volgens mij minder goed bij Van Zomeren dan de - hier en daar moraliserende - degelijkheid die in zijn latere boeken de boventoon gaat voeren.

Geforceerd

Na de duidelijk stijgende lijn van *Een dode prinses* valt het eveneens in 1978 verschenen *De val van Bas P*. enigszins tegen. Bas Pippel, jawel, verslaggever bij Deze Week, was tevens aktief voor het centrale commité van de Revolutionaire Arbeiders Partij (RAP). Bij de BVD, in dit boek eenvoudigweg ‘Dienst’, zijn de public-relations-nieuwlichters nog niet aan de macht, en tracht men nog ouderwets sluw te infiltreren in politiek verdachte kringen zoals de RAP, waarvoor vanzelfsprekend de SP model gestaan moet hebben. De verhoorsituatie in de Ardennen, met als uitkomst Pippels valse getuigenis over een grootscheepse wapensmokkel vanuit Peking onder de RAP-vlag, doet behoorlijk geforceerd aan, daaraan kan de satirische verteltrant weinig veranderen.

Explosie in Mei (1979) stijgt niet uit boven het (amusements-)niveau van *De val van Bas P*. en andere zwakke broeders. Bob Vrolijk, Deze Week, moet proberen uit te vinden waarom in het Gooi industrieel Wessels en een meisje met huis en al worden opgeblazen. De beweging van de Vijfde Maart claimt in een telefoontje met Deze Week de verantwoordelijkheid voor de aanslag, maar wat heeft deze beweging bewogen? Van Zomeren breit er moeiteloos een eind aan, ook ditmaal zijn er heel wat doden te betreuren. In elk geval hebben we vast kennis gemaakt met Bob Vrolijk, die later meer reliëf zal krijgen in *Haagse Lente*.

Oom Adolf (1980) staat op zichzelf en hierin neemt Van Zomeren voor 't eerst afstand van de inmiddels zo vertrouwde sensatie-journalistiek rondom aktuele politieke kwesties met voldoende lijken. Hier doet met het titelpersonage Adolf de eerste wat bedekte versie van Dries van Agt zijn intrede. Hugo, een neef, heeft om niet bijster overtuigende redenen een bloedhekel aan deze oom en heeft zich voorgenomen deze van het leven te beroven. Hoe één en ander in zijn werk gaat is het enige bindende element in deze roman, waar de critici binnen de kortste keren gemalen poppestront van maakten.

Het is inderdaad een wonderlijk boek, dat zich mogelijk nog het best laat interpreteren als een

voorstudie voor werk dat Van Zomeren later zou gaan schrijven, toen hij inmiddels wél goed uit de voeten kon met een vreemd gegeven waar geen journalisten van Deze Week bij om de hoek hoefden te komen kijken. Het geweld zou altijd een plekje blijven krijgen.

Vier sterren

H*aagse Lente* (1981), de eerste thriller buiten de Zwarte Beertjes-reeks, betekende de definitieve doorbraak naar nationale bekendheid van Koos van Zomeren. VN's Detective- en thrillergids schatte het op maar liefst vier sterren en menigeen weet dat die niet lichtvaardig worden uitgereikt. Hier komen voor het eerst de uiteenlopende krachten van de auteur samen in een harmonieuze mixage. De verslaggever van Deze Week, Bob Vrolijk dus, zorgt als ik-figuur voor de vertrouwde invalshoek, maar dit keer hoeft het geen lijken te regenen om spanning te genereren.

Hubert Drion, zijn leven lang CDA-politicus pur sang, verbaast vriend en vijand door in de herfst van zijn loopbaan plotsklaps een lans te willen breken voor een kernwapenvrij Europa - en dus Nederland. Vanwaar deze pacifistische oprisping? Wil Drion inderdaad - al wordt het mogelijk zijn laatste wapenfeit - nog net voor 't einde van de rit een daad van belang stellen, of is deze roomskatholieke gluipkont onder druk gezet door middel van belastende informatie? Feit is in elk geval dat Drion moet aftreden als op een wel heel conveniënt ogenblik zijn vermeende desertie als soldaat bij de Grebbeberg in 1940 in het nieuws komt. Een aanrijding waarvan zijn zwager het slachtoffer wordt doet de voormalige bewindsman in de gevangenis belanden.

In *Haagse Lente* treedt ook minister-president Jos Plugger op de voorgrond. Dit keer doet Van Zomeren weinig moeite meer om te verhullen wie hem tot deze creatie heeft geïnspireerd; het is ontegenzeggelijk ‘de premier bij gebrek aan een ander’:

> Hij was in een origineel wielrennersbroekje met zeemleren kruis gestoken en droeg een shirt van TI-Raleigh. Om zijn nek hing een witte handdoek. ‘Nog vijf minuten,’ verzocht hij hijgend, waarna hij zich over het stuur kromde als een roofdier dat zich gereed maakt voor de sprong. (...) Inhoudelijk was hij een absolute nul, maar dat was alleen maar een voordeel.

De plot van *Haagse Lente* steekt goed in elkaar, al is er buitenproportionele aandacht voor het welzijn van de das. Duidelijk treedt hier Van Zomerens toegenomen belangstelling voor de natuur op de voorgrond, zoals die indertijd ook in zijn werk bij De Nieuwe Revu tot uiting begon te komen. De psychologische karaktertekening van de hoofdpersonen, inclusief de journalist Vrolijk, is overtuigend en daarbij komt dat de hele intrige de lezer treft als zeer plausibel, al was het alleen maar omdat de ‘affaire Aantjes’ ten tijde van het verschijnen van het boek nog nagonsde in de actualiteit.

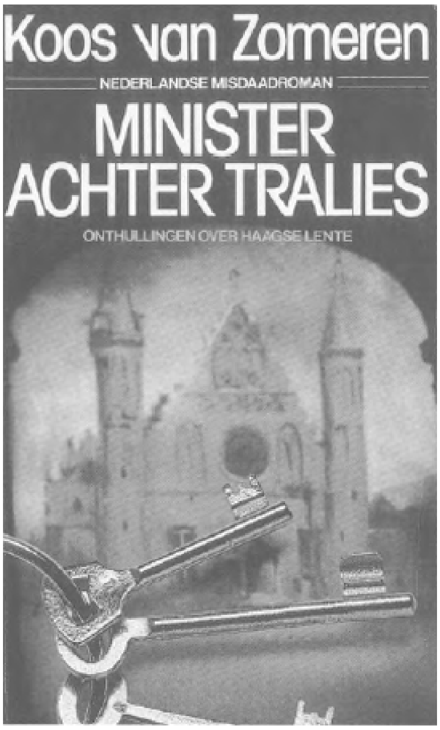
Meedogenloos portret

I*n Minister achter Tralies*, dat eveneens in 1981 verscheen, schrikt van Zomeren er niet voor terug het hele verhaal nog eens dunnetjes over te doen, nu vanuit het perspektief van de geplaagde Drion, minister zonder portefeuille, belast met het Wetenschapsbeleid. Aan het oorspronkelijke verhaal wordt een dimensie toegevoegd door de dubbele chantage waarvan Drion het slachtoffer blijkt te zijn.

De Oostduitser Tausch herinnert Drion aan zijn escapade met de lieftallige Eva Rehbein, nu al weer zolang geleden - en stelt zijn eisen. Hoe dilletanterig het optreden van deze geheel soloopererende geheim-agent ook is, het rendement is ogenschijnlijk maximaal: Drion is bereid tot een ongelooflijk compromis - dan maar geen kruisraketten! Weinig menselijks is deze meedogenloos geportetteerde Drion vreemd, de eenzaamheid van een slecht huwelijk, geaborteerde vriendschappen, en een verstoten oogappel van een dochter maken hem rücksichtslos in zijn werk en slechts teder voor zijn twee kanaries.

In de enthousiaste recensies over *Minister achter Tralies* werd terecht opgemerkt dat Koos van Zomeren een geweldige psychologische ‘tour de force’ had uitgehaald: het is inderdaad een huzarenstukje, wanneer een voormalig aanhan-

ger van een extreem-linkse maoïstische partij een ultra-rechtse politicus zodanig weet neer te zetten dat de lezer haast niet anders kan dan sympathie voor de man opvatten. Hoogstwaarschijnlijk heeft Van Zomeren tevens veel schrijfplezier ontleend aan de genadeloze opsomming van menselijke zwakheden in een CDA-politicus.



Afscheid

D*e Hangende Man* (1982), tenslotte, is het persoonlijk relaas van Bart Timmer, voormalig reclame-tekstschrijver en Tweede Kamerlid voor de Partij van de Arbeid in de dagen van Joop den Uyl. Zoals Drion in *Haagse Lente* telkens afreist naar het Limburgse om werkelijk op verhaal te komen, zo moet Timmer zich met zijn 'roots' verstaan om wat afstand te nemen van het residentiële gekonkel en een verwarrende verliefdheid op de vrouw van een collega-partijlid. Eenmaal in zijn geboortedorp, dat ingewijden sterk doet denken aan van Zomerens Herwijnen, lijkt Timmer de katalysator te worden van een geweldsexplosie die in snel tempo drie levens opeist. Op het platteland heeft men ook gevoelens, laat daarover geen misverstand bestaan!

Timmer, die net als zijn broer Wijnand, nog vaak droomt van de hangende man, Marius Mok, lijkt intellektueel met kop en schouders boven de eenvoudige lieden uit te steken, en is dan ook aan zijn status verplicht om met een verklaring voor de eerste twee moorden op de proppen te komen. Misschien was het wel niet zo'n goed idee om die 'rotboer' meteen met zijn vondsten te konfronteren, want daarmee werkt Timmer zich alleen maar verder in de nesten. De verliefdheid levert ook niets op, zodat Timmer aan het eind van het boek met lege handen staat en als het ware opnieuw kan beginnen. Van Zomeren, zelf een soort 'hangende man' door zijn langdurige aarzeling tussen thriller en literaire roman, neemt met dit boek definitief afscheid

van de misdaadroman en heeft de handen vrij om zaken van mogelijk groter gewicht aan te pakken.

Net als *Haagse Lente* en *Minister achter Tralies* is *De Hangende Man* in feite al geen echte thriller meer, maar een psychologische tendensroman. Van Zomeren is zijn maatschappelijke engagement allerminst verloren, maar hij heeft de konfliktstof uit de arena's der journalistiek en politiek niet meer nodig als basis voor zijn boeken.

De auteur is zich in toenemende mate gaan interesseren in zijn personages en hun levensfilosofie, en in de natuur in al haar facetten. Die accentverschuiving in het schrijverschap van Koos van Zomeren zal hopelijk nog veel meer literatuur opgeleveren.

Eindnoten:

1 Maatstaf 1986, nummer 11/12, Interview met Van Zomeren door Peter de Boer.
2 Haagse Post, 13-3-1982, Ton van Dijk, ‘De Sleutelthriller: Wie is wie bij Koos van Zomeren?’
3 Vrij Nederland, 5-6-1982, M. van Amerongen, Interview met Koos van Zomeren: ‘Lange autoriteiten, (bedoeld werd autoritten! PS) verstand op nul en veel kijken naar slechte tv-programma's.’

Hans Neervoort

Een dubbelganger op Golgotha
Over De witte prins

'De witte prins', een positief ontvangen roman, werd door de kritiek niet voldoende geprezen. Vindt Koos van Zomeren in zijn dagboek 'Een jaar in scherven'. Hans Neervoort is het daar gedeeltelijk mee eens en brengt de roman daarom (opnieuw) onder de aandacht

Met *De witte prins* is iets eigenaardigs aan de hand. Nadat de dag- en weekbladkritiek lovend tot enthousiast was geweest, constateert Koos van Zomeren mopperend in *Een jaar in scherven*: '*De witte prins* is mijn minst geprezen boek sinds zeven jaar.' (71) Een aantal bladzijden verderop geeft hij impliciet een verklaring voor dat verschil in interpretatie: '*De witte prins* zat veel vernuftiger in elkaar dan de kritiek deed voorkomen.' (86) Het was overigens niet de laatste keer dat de kritiek het gedeeltelijk af liet weten. Ook *Sterk water* (1987) blijkt de critici op het verkeerde been gezet te hebben (zie mijn opmerkingen hierover in 'Literatuur als schurkenstreek' in Bzzlletin 172, p. 44 e.v.) Reden genoeg voor een poging tot rehabilitatie.

Desillusie

QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

Richard Mos, een metaaldraaier uit Arnhem, lijkt sprekend op minister-president Bufo. Hij is door de journalist Chris Fiege, ex-collega, ex-lid van een extreem linkse partij, overgehaald mee te doen aan een poging de premier via een list ten val te brengen. Hij moet zich, gewapend met een cassetterecorder, aandienen bij de frauduleuze stichtingsdirecteur F van wie Bufo heeft gezegd dat hij hem niet kent. Een fotograaf zal bovendien de ontmoeting vastleggen voor een onthullend stuk in de krant. Na aankomst bij de villa van F blijkt dat F zelfmoord heeft gepleegd. Mos wordt inderdaad aangezien voor Bufo en hij weet de weduwe en haar dochter te troosten. Door de zelfmoord van F is de actie nutteloos geworden, maar de volgende dag gaat Mos met een bord met de tekst 'ik ben een bedrieger' om zijn nek op het Binnenhof staan. Hij wordt meegenomen naar de werkkamer van Bufo, waar de confrontatie tussen de twee plaatsvindt. Mos laat het bord bij Bufo achter en gaat

terug naar Arnhem. Van het hele voorval is niets in de krant terug te vinden dan het berichtje dat de premier wegens oververmoeidheid een korte

vakantie heeft genomen. In flash-backs ontrolt zich - vooral - het leven van Richard Mos: kind van een ongehuwde moeder, al vroeg wees, opgevoed door opa en oma, de dood van alle geliefde familieleden, het huwelijk met buurmeisje Gerda, de verhouding met dochter Astrid, de breuk met beiden. Van Chris krijgen we vooral het politieke verleden te lezen, ook in flash-back: zijn lidmaatschap van de partij. En de desillusie. De journalistiek. En opnieuw de desillusie.

(foto: Chris van Houts)

In de dag- en weekbladkritiek komen grofweg vier onderwerpen aan de orde:
de goede/zwakke psychologische uitdieping van de (hoofd)figuren;
het dubbelgangersmotief;
het politieke karakter van de roman;
Richard Mos' zoeken naar zijn identiteit.

Hier en daar wordt bovendien de subtiele/virtuoze/knappe/slappe compositie gememoreerd, zonder dat die verder wordt uitgediept. Het gebruik van het woord ‘vernuftig’ doet vermoeden dat juist in de geringe aandacht voor die compositie de reden van Van Zomerens teleurstelling te vinden moet zijn.

Opbouw

De compacte, in Van Zomerens bekende laconieke stijl geschreven roman bestaat uit drie delen (De reis, Het zuiden, Hoogte 80) die een chronologisch lopend verhaal suggereren: het bezoek van Richard aan de weduwe van F in het centrum, met heen- en terugreis daaromheen. De driedeling is dus gebaseerd op het complot van Chris en Richard, de poging Bufo ten val te brengen. De eenmansactie, die chronologisch op Richards optreden als Bufo volgt, is echter over de drie delen verdeeld.

Deel 1 en 2 beginnen ermee en deel 3 eindigt ermee.

Deze constructie verhoogt de spanning, temeer daar wat er op het bord staat pas aan het eind onthuld wordt. Die kretenzische paradox is op zich al een juweeltje, maar door de combinatie met het dubbelgangersmotief en de concurrerende aanwezigheid van de lezer (die op de hoogte is van het dubbelgangerschap) en een door het uiterlijk misleid publiek op het Binnenhof (dat niet op de hoogte is) wordt de tekst nog eens extra gecompliceerd. Voor de lezer staat daar Ricard Mos, voor het publiek op het Binnenhof is het Bufo. De schuldbekentenis gaat voor beiden op. Daar komt nog bij dat Ricard in dubbele zin een bedrieger is: hij heeft de weduwe F bedrogen door zich voor Bufo uit te geven en zo bedriegt hij in de praktijk ook het publiek. Hij wekt de indruk dat hij Bufo is.

Aan die eenmansactie van Ricard zit nog een staartje. Hij wordt naar binnen geloodst, waar hij met Bufo geconfronteerd wordt in diens werkkamer, nadat hij - even alleen gelaten -gedurende korte tijd Bufo is geweest. Zo geeft hij de secretaresse de opdracht de Amerikaanse ambassadeur te bellen. Het slot van die confrontatie is in dit verband te belangrijk om niet te citeren:

> ‘Als je mij dat karton en die hond geeft kunnen we ruilen.’
> Ruilen? dacht Mos woedend. Dat zou je wel willen. Hij rees op uit zijn stoel en groeide uit tot een reus.
> ‘Dat bord kun je houden,’ zei hij afgemeten.
> ‘Die hond natuurlijk niet. Kom Jack.’

Mos, die gewenst had Bufo te zijn, heeft de zaken voor zichzelf rechtgetrokken. Lange tijd heeft hij zijn identiteit afgeleid van Bufo. Hier gaat hij zijn eigen weg. De volgende ochtend, als hij op Hoogte 80 zit, wordt het hem in volle omvang duidelijk: hij is alleen. (Intrigerende vraag: reageert het oude vrouwtje dat langskomt en bij het zien van Richard haar tasje stevig vasthoudt, nu op Richard of op Bufo? Ook hier weer dat spel van werkelijkheid en werkelijkheid.)

Identificatie

Het dubbelgangerschap is onlosmakelijk verbonden met Richards zoeken naar een identiteit. Na het aantreden van Bufo als minister verandert zijn leven van inferieur-zijn aan oma, Gerda en zijn baas. Er gloeit een perspectief aan de horizon. Hij ontleent zijn identiteit aan Bufo, zelfs als hij om die gelijkenis getreiterd wordt. Wat in het begin nog een aardigheidje op bruiloften en partijen is, wordt gaandeweg een bijna totale identificatie. De affaire F is voor hem echter het keerpunt. Het bericht van Bufo's betrokkenheid bij de zaken van F is voor hem het ongelukkigste moment van zijn leven, hoewel hij naar de buitenwereld toe Bufo's betrokkenheid in twijfel blijft trekken.

Als de journalist en ex-collega Chris Fliege hem benadert met het plan Bufo ten val te brengen, hapt hij toe voor 1500 gulden. Het geld is niet de werkelijke reden, maar wraak voor wat Bufo hem heeft aangedaan. Als bij aankomst in de villa blijkt dat F zelfmoord heeft gepleegd, wordt de identificatie weer zo sterk dat hij zich

gedwongen voelt dat te doen wat Bufo heeft nagelaten: weduwe en dochter troosten. Op dat moment is er niets meer over van de aarzelende, schuchtere, weinig assertieve Richard Mos. Hij treedt gedecideerd (naar Chris), gevoelig (naar de treurende vrouwen) en intelligent (naar de dochter) op. Een optreden Bufo waardig. Deze scène is om verschillende redenen interessant.

De mooie verwijzing naar zijn eigen leven: vrouw en dochter hebben hem verlaten. Beiden heeft hij verraden, gekwetst. Bufo is de oorzaak. Maar als hij eenmaal Bufo is, weet hij wel twee vrouwen aan zich te binden, voor zich in te nemen.

Verloochening

Nog om een andere reden is de scène interessant. Frances, de dochter, verwijt Bufo dat die haar vader heeft laten vallen, dat die hem als een Petrus verloochend heeft en daardoor de zelfmoord van haar vader heeft veroorzaakt. Bufo heeft over F gezegd: ik ken die man niet. Richard gaat zo in zijn rol op dat

hij het meisje uitlegt dat hij gezegd heeft: ik ken geen frauduleuze stichtingsbestuurder. Een typisch staaltje Bufo. Wie echter de moeite neemt even terug te bladeren in het boek, vindt op p. 104 dat Bufo in werkelijkheid heeft gezegd: 'Ik heb deze stichtingsdirecteur nooit ontmoet.'

(foto: Harry Cock)

Ook dit is een staaltje Bufo: liegen. Wat een inlevingsvermogen.

Wie de bovenstaande vergelijking van Bufo met Petrus voor Van Zomeren een wat al te wilde vindt, zou ik het volgende ter overweging mee willen geven.

Het laatste hoofdstuk van het boek begint met: 'Hoogte 80 is het Golgotha van Arnhem.' Hoogte 80 is de plaats waar Richard zich op dat moment bevindt, een heuvel in de omgeving van zijn woonplaats Arnhem. Op dezelfde

Hoogte 80 wordt hij in zijn droom door twee mannen geflankeerd, maar dat is wellicht al te ver gezocht.

Liever tweeling dan dubbelganger

Richard stelt zich niet tevreden met zijn rol als dubbelganger. In zijn fantasie gaat hij hier en daar zo ver dat hij de rol van Bufo overneemt. En twee keer neemt hij de plaats van Bufo in werkelijkheid in: bij de weduwe en in Bufo's werkkamer. Hij wil Bufo van zijn plaats verdringen. Hij is jaloers. Onwillekeurig dringt dat andere, Bijbelse tweelingverhaal zich op waarin de ene broer de andere verdringt, met Richard in de rol van Jacob. Hij wil de plaats van de eerste minister innemen. Daartoe vermomt hij zich. Hij trekt Bufokleren aan. Slechts twee dingen kunnen hem verraden: zijn handen en zijn stem. Uiteraard zijn het - anders dan bij Jacob - bij Richard ruwe handen. Het gevoel van Richard bestolen te zijn past echter bij Esau. Wie Jacob is en wie Esau, is op die manier niet precies meer vast te stellen: twee eksters die wegvliegen en geen mens die ze uit elkaar kan houden (p. 187; zie ook *Sterk water*). (Interessant in dit verband is dat Van Zomeren *Sterk water* in eerste instantie had opgezet als tweelingboek. Later heeft hij het veranderd in een verhaal met twee broers van ongelijke leeftijd. De ene broer die de andere naar het leven staat lijkt meer op het verhaal van Kaïn en Abel en dat was geen tweeling.)

Richard stelt de mythe van het tweelingschap aan de orde door verschillende zaken met elkaar te combineren: het verhaal van een oom en tante uit Eindhoven over een jongetje dat bij hen in de buurt woonde en precies op hem leek en het suggestieve verhaal dat later - toen hij eens in Eindhoven was - een meisje in hem aanvankelijk een ander zag, en het nooit opgeloste mysterie van zijn geboorte: een ongehuwde moeder en een onbekende vader. Een reële grondslag, ware het niet dat we Richards verhalen met een schepje zout moeten nemen. We hebben al een voorbeeld van Richards grote fantasie gezien. Er zijn meer aanwijzingen dat hij zijn eigen werkelijkheid schept. Hij vertelt Chris bijvoorbeeld over tante Anna die bij zijn grootouders in huis woonde en die - nadat de villa waarin ze woonden was uitgebrand (wat deed een eenvoudige werkman trouwens in een villa?) - spoorloos verdween. Op p. 84 lezen we: ‘Wie de moeite nam Anna te verzinnen, een vrouw zonder begin en zonder eind, was zijn fantasieën wel erg toegewijd.’

Omdat we alle informatie over zijn verleden van hemzelf krijgen, is het werkelijkheidsgehalte van dat verleden onbekend. Met dit in het achterhoofd komt een aantal zaken in het verhaal in een heel ander licht te staan. Neem nou de oorzaak van de breuk met z'n dochter, Astrid. Hij is gek op haar en zij op hem, zo vertelt hij. Als ze hem vertelt dat ze met een paar vrienden uit protest de tuin van Bufo zal gaan omspitten, schrijft hij Bufo een brief om hem te waarschuwen. De politie steekt een stokje voor de actie. Als een man van de BVD bij hem langskomt om navraag te doen over zijn bronnen, laat hij zijn dochter bij dat gesprek aanwezig zijn. Dan wordt haar duidelijk dat hij haar heeft verraden en verlaat ze het huis, voorgoed.

Voor iemand die er blijk van geeft intelligent te reageren is het vreemd dat hij zijn naam en adres onder de brief zet. Erger nog, hij verraadt zijn dochter voor een wissewasje. Ook de reden die hij geeft voor het vertrek van Gerda is weinig

acceptabel. Zouden de paar critici die niet zo ingenomen waren met de psychologie van de personages hierop gedoeld hebben? De reacties van Astrid en Gerda zeggen niets over hun karakter, maar des te meer over dat van Richard. Voor de lezer betekent dat dus dat hij te maken krijgt met het probleem van fantasie en werkelijkheid, een thema dat in Van Zomerens werk nadien steeds een rol zal spelen.

Een politieke roman

Het zal duidelijk zijn dat *De witte prins* een politieke dimensie heeft. Je kunt er nauwelijks omheen. Wat die politieke dimensie is, lijkt voor wie de roman gelezen heeft evident: extreem linkse partijen zijn verwerpelijk. De schrijver legt Chris Fiege niet mis te verstane woorden in de mond: ‘En nu snap je meteen waarom zo'n partij nooit of te nimmer aan de macht moet komen - dan begint ze namelijk

haar idealen af te meten aan de offers die ze ánderen oplegt.' (p. 89)

Maar het zou de roman tekort doen de politieke boodschap hiertoe te beperken. Bufo speelt uiteraard ook hier een centrale rol. Misschien zou je kunnen stellen dat in hem een beeld van de met verantwoordelijkheid belaste politicus wordt geschetst. Een weinig geruststellend beeld, maar het verhaal is ook niet bedoeld om gerust te stellen. Leugens, bedrog, harteloosheid, grenzeloze ambitie, het zijn de kenmerken van de politiek van Bufo.

Maar daarmee is Van Zomeren nog niet klaar. De linkse politiek is niet veel beter, Gerda staat daar model voor en ook dat is een weinig verheffend beeld: ambitieuze, vergader- en regeergeile baantjesjagerij van mensen die hun eigen arbeidersachtergrond vergeten als dat nodig is. Als Gerda thuis vergadert, moet Richard uit de buurt blijven. Alsof Van Zomeren zeggen wil: het politieke bedrijf corrumpeert, per definitie, hoe dan ook.

Onbegrepen gebeurtenis

In Chris Fiege zien we nog een ander aspect van het politieke circus: de pers. Ook die komt er niet best van af. Niet alleen levert de hele actie politiek niets op, er is ook bij de weduwe F een volstrekt onbegrepen gebeurtenis gecreëerd. Sterker nog, Bufo is er per saldo nog op vooruit gegaan. Weduwe F en dochter Frances weten niet beter dan dat Bufo toch een hartelijk mens is. Intussen evenaren de middelen die gebruikt worden die van de politici zelf. Via omkoping, bedrog en misleiding tracht Fiege Bufo ten val te brengen, uit persoonlijke motieven. Politiek heeft er in wezen niets mee van doen.

Op het eerste gezicht lijkt dat ook op te gaan voor Richard. Hij doet om persoonlijke redenen mee aan de poging Bufo ten val te brengen. Hij laat er zich zelfs voor betalen. Het verschil met Chris Fiege is dat hij alleen maar optreedt namens zichzelf. Hij komt er voor uit dat de actie een persoonlijke wraakneming is. En als de gezamenlijke actie mislukt, doet hij in zijn eentje een tweede poging. Het gaat te ver die poging mislukt te noemen. Er staat inderdaad niets van in de krant en de slotzin verwijst ernaar als 'een volstrekt onbegrepen gebeurtenis', maar dat slaat alleen maar op het effect op de buitenwereld. Richard Mos, die nauwelijks in politiek geïnteresseerd is, heeft iets gedaan. Misschien - zo lijkt Van Zomeren te zeggen -is dat nog het meeste wat er gedaan kan worden: hardop de waarheid zeggen, uiting geven aan je machteloosheid, je verbittering. Ook al lost dat de somberheid niet definitief op. Het belang van de eenmansactie van Richard Mos lijkt door de structuur van de roman, die met die actie begint en eindigt, te worden benadrukt.

De jeugd van Koos van Zomeren

1. Met grootvader en oom: de drie Kobussen (1946)

2. Met Atje, zus Jannie en Rutje bij het huis in Herwijnen (1947)

3. Met vader, net terug uit Indië (eind 1948)

4. Omstreeks 1947

5. Omstreeks 1947

6. Met zus Jannie op de Talma-school in Arnhem, ca. 1953

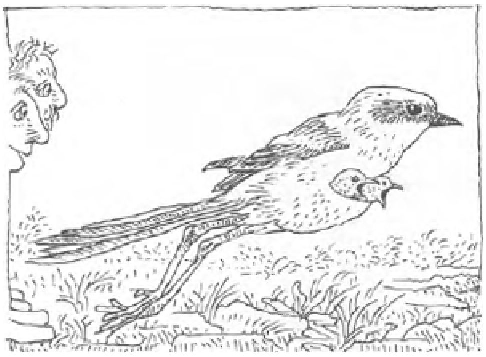
7. Ca. 1952, in Rheden

8. Ca. 1958, 12 à 13 jaar

9. Ca. 1962, ca. 16 jaar

10. 1967, 21 jaar

Koos van Zomeren
Gletsjerkunde



QUEESTE MET KOOS
afl. 17: de buidelmees (Peter Vos)

Steven Buck heeft een rol bemachtigd bij de opera: hij is het lijk in een komisch bedoeld werkje van een oude Engelsman. Dat is vooral te danken aan zijn aanzienlijke neusgaten. Hij krijgt een kleed aan en een muts op. Zijn gezicht, zijn handen en zijn voeten worden wit gemaakt. Tijdens de ouverture wordt hij door twee knechten het toneel opgedragen. Met veel vertoon van onverschilligheid deponeren ze hem op een katafalk. De zaal grinnikt. Het orkestje komt tot een voorlopige afronding. Dan gaat het licht aan en daar verschijnt de ontroostbare weduwe. Met verstikte, toch allengs aanzwellende stem klaagt zij haar nood bij haar vader en haar meid. Steven Buck maakt intussen het beste van het lijk. Onmerkbare ademhaling, handen stil, ogen dicht en vooral de neus omhoog, scherp als een haaiesnuit. Het is donker in zijn hart, koud in zijn hoofd. Zouden echte lijken dat nou ook hebben? Het probleem is dus dat hij leeft, hij zit verstrikt in een verhaal dat bij de première begon met het onmiskenbare gevoel dat hij op een berg was geweest en naar beneden ging.

Toen ik afdaalde zat er een gletsjer in mijn hoofd. Het ijs was bedekt met een gore puinlaag, maar waar het over een drempel schoof kwam in diepe scheuren het helderste blauw te voorschijn. Dat blauw was verlokkelijk en gesloten tegelijk. Je hoorde het likken en schuren van stromend water. Je zag de gletsjer almaar witter wordend opstijgen naar de toppen waar hij zijn oorsprong vond. Stralende hemel, laaiende zon. Over een afhangend sneeuwveld bewogen zich gemzen. Ze droegen de zwaartekracht als een sieraad. Ze draafden bedaard op een rijtje of boden elkaar speels de kop. Op een gegeven moment stonden er drie toe te kijken hoe een vierde bezig was een geheel eigen spoor door de sneeuw te trekken. Tekenen van leven. Ook deze gemzen zaten in mijn hoofd toen ik afdaalde.

Ik passeerde de poort tussen de rotsen. Ik glimlachte vanwege het daverende geweld van de waterval. Ik volgde het zigzagpaadje door het weiland, stak het riviertje over en liep naar mijn tent. Tussen de lariksen, zag ik, was een stel Italianen neergestreken.

Nadat ik mijn rugzak had afgelegd en mijn schoenen uitgetrokken en mijn voeten gemasseerd, wilde ik de tank opendoen. Ik zat op mijn knieën, reikte naar de ritssluiting en bekeek de Italianen.

De groep bestond voornamelijk uit kinderen. Ze waren van verschillende leeftijden, maar allemaal beweeglijk en luidruchtig. Verder waren er vier vrouwen, van wie er hooguit één als aantrekkelijk kon worden beschouwd. Zij hielden zich bezig met het verdelen van luchtbedden en slaapzakken over de tenten. Bungalowtenten, stadsmensen. De mannen waren met z'n drieën en zaten op klapstoeltjes te roken. Eén vrouw alleen, concludeerde ik en op hetzelfde ogenblik verscheen de vierde man; hij kwam met zijn armen vol hout uit de bosrand. Grijnzend als een ezel kwam hij nader. Toen hij het hout op een hoop gooide, maakte hij een opmerking. De mannen barstten in lachen uit. De vrouwen kwamen erbij staan en vroegen wat er gezegd was. Toen was het hun beurt om in lachen uit te barsten.

Ik hing een handdoek over mijn schouder en ging me wassen. Het water was een weldaad voor het lijf. Ik boog me over mijn voeten en genoot van het uitzicht over de gletsjer in mijn hoofd. Na een tijdje merkte ik dat ik zat te zingen. De melodie kon ik niet thuisbrengen. Bij het verlaten van het washok stuitte ik op een van de Italiaanse vrouwen. Ze droeg een misplaatst sportbroekje en een benauwde bleke bustehouder, die misschien bij een bikini hoorde. Dat ik mijn ogen neersloeg was uit beleefdheid, namelijk om te beletten dat zij iets zou merken van mijn walging. Naast mijn tent lag nog een ovaaltje zonlicht. Ik rolde een matje uit en zocht de spullen bij elkaar voor het avondeten. Vakkundig ontstak ik de benzinevergasser. Het snorren van het vuurtje vermengde zich met het nabije bruisen van de kleine rivier. Bonensoep, salami, brood en een paar rauwe wortelen. Omdat ik niet van wijn hield, dronk ik water.

De Italianen hadden in de tussentijd een kampvuur aangelegd. Gezien de heersende hitte moest het hout kurkdroog zijn, maar ook met gebruik van het droogste hout was voor een kampvuur enige handigheid vereist. Dat was te veel gevraagd, ze konden gewoon het benodigde geduld niet opbrengen. Ze gebruikten giftige aanmaakblokjes en zelfs benzine. De vlammen sprongen woedend op. De vrouwen sleepten met ketels en pannen, de mannen probeerden elkaar te overtreffen in waaghalzerij, de kinderen beperkten zich tot krijsen.

Kom, dacht ik, niet zo bekrompen altijd.

Ik leunde achterover en staarde naar de boom, waarin een vink een nestje had gebouwd van schuimplastic. Maar in mijn ooghoek danste het knetterende vuur. Uiteindelijk schudde ik mijn hoofd. Ik veegde mijn mes af aan mijn broekspijp, knipte het dicht en stak het in mijn zak. Daarna stond ik op.

Ik wist precies wat ik ging zeggen en ook hoe ik het ging zeggen. Zakelijk maar welwillend, want het zou in de gegeven situatie niet erg doelmatig zijn om een bitse indruk te maken. Mooi vuur, repeteerde ik bij mijzelf, maar het zou verstandig zijn het een beetje te temperen. Bij deze droogte kon het gevaarlijk om zich heengrijpen.

Met een kuchje maakte ik het gezelschap attent op mijn nadering. De vrouwen staakten hun bezigheden, de mannen keken op. De Ezel had bizarre roetvegen in zijn gezicht. Dat zou de oorlogsschilder van een indianenstam hem niet verbeterd hebben.

Toen ik mijn zegje had gedaan, begonnen ze opgewonden te beraadslagen. Daarbij bedienden ze zich van een Italiaans dat mij vreemd

was. Ik grijnsde maar wat naar de kinderen en ontdekte een gasfles op minder dan een meter van het vuur. Mijn nekharen kwamen overeind van schrik.

De Ezel vroeg of ik soms een Duitser was. Ik ontkende. En voort gingen ze in hun onnavolgbare taaltje.

Een van de kinderen pakte een fles en gooide een scheut vloeistof in de vlammen. Benzine. Het vuur spoot naar de hemel. Een van de vrouwen, die bij nader inzien toch wel allemaal even onsmakelijk waren, greep het kind bij de arm, rukte hem naar achteren en gaf hem een draai om zijn oren.

‘Daar heb je het nou,’ zei ik. Ik bespeurde een hoop vijandigheid om mij heen. Het kind huilde. Een van de mannen begon de vrouw uit te foeteren. De tweede zat met een dikke stok in het vuur te porren, de derde keek zwijgend op zijn horloge en de Ezel kwam overeind om me terug te brengen naar mijn tent. Met zuidelijk pathos kneep hij me in mijn pols.

Het viel niet makkelijk me een houding te geven. Eerst ging ik zitten, daarna staan, daarna weer zitten. Uit alle hoeken van het terrein werd naar me gekeken.

Tenslotte nam ik de etensspullen en liep ik naar het washok. Daar voegde zich een landgenoot bij me. Deze tilde een emmer met borden en bestek onder de kraan en begon te praten. Hij bleek zich zo mogelijk nog meer aan de Italianen geërgerd te hebben dan ikzelf.

‘Tuig,’ zei ik.

‘De vonken vielen bij ons op de luifel,’ zei de man.

‘Dat had je tegen hén moeten zeggen,’ zei ik. ‘Ja,’ zei de man, ‘maar dat is niet zo eenvoudig.’ Ik begreep dat hier aan partijvorming werd gedaan. De man deed zijn afwas en keek me trouwhartig aan. Als ik de zaak wilde uitvechten, zíjn zegen had ik! Dit besef stemde me somber.

Die avond ging ik naar beneden, naar het dorp. Ik sloot me op in de telefooncel bij het postkantoortje en legde een rijtje munten klaar. Het apparaat bleek defect. In de pizzeria trof ik het beter.

Ik draaide het nummer en er werd onmiddellijk opgenomen. Al voor ik mijn stem kon laten horen, wist Lucy dat ik het was. Ze had een griezelig talent voor die dingen.

‘Steven,’ zei ze. ‘Gelukkig! Ik zat thee te drinken en moest opeens vreselijk aan je denken. Er was iets met vuur, iets engs.’

‘Maak je geen zorgen,’ zei ik. ‘Dat is al geweest.’

‘O. Wat was er dan?’

‘Een stelletje Italianen met een kampvuur... totaal onverantwoord.’

‘Maar wat had jij ermee te maken?’

‘Ik ben er wat van gaan zeggen.’

‘En?’

‘Verder niks. Vergeet het maar.’

‘Ik weet het niet,’ zei Lucy aarzelend. ‘Het leek echt gevaarlijk. Kijk je wel uit? Ook in die bergen en zo?’

‘Ja,’ zei ik, ‘ik zal uitkijken.’ Ik wilde vragen of er al nieuws was, maar als er nieuws was had Lucy geen aansporing nodig om het te vertellen en als er geen nieuws was zou mijn vraag een domper op het gesprek zetten. Met deze overwegingen ging elke spontaniteit verloren, de teleurstelling kroop als een rat over de lijn.

Na een glas punch wandelde ik terug. Ik nam het pad door het bos. Het was inmiddels donker geworden, zuivere gletsjerkou klom uit het riviertje op de oever.

Lucy's stem zat in mijn hoofd en daar bevonden zich ook haar amandelvormige ogen, die de neiging hadden meer te zien dan er was.

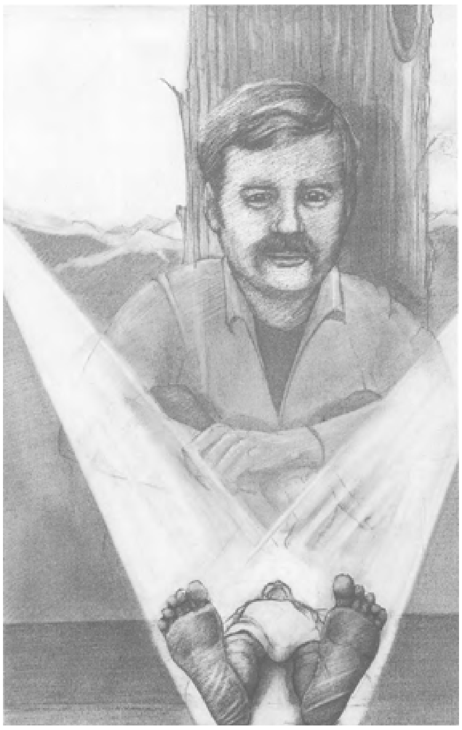
Het kampvuur lag nog wat na te gloeien, de Italianen waren spoorloos. Vroege slapers, toch sympathiek.

Ik ging mijn tent in, ordende mijn kleding, kroop in mijn slaapzak, doofde de lamp en vouwde mijn handen achter mijn hoofd. Dacht aan de dingen daarboven. Luisterde naar het ontstuimige beuken van het riviertje. Besloot een voorbeeld te nemen aan deze beheerste hartstocht en viel in slaap.

Slapen is een bezigheid voor argelozen. Ik droomde dat ik met mijn ogen dicht in een marktkraam lag; er kwamen massa's mensen langs en ze knepen keurend in mijn been.

Middenin de nacht schrok ik wakker, het hart klopte me in mijn keel. Er lag een kind te huilen.

De Italianen waren aan het praten. Zachtjes maar aanhoudend gingen hun stemmen heen en weer. Om de omvang van hun onbeschoftheid vast te stellen, zou je moeten weten of ze binnen zaten of buiten. Maar ik verbood mij-



(illustratie: Leo Eland)

zelf de tent uit te gaan. Zaten ze binnen, dan kon ik niets beginnen. Zaten ze buiten, dan moest ik optreden.

Ik ging in gedachten het incident bij het kampvuur nog eens na. In deze versie draaide het uit op een handgemeen. Mijn verontwaardiging verschafte me reuzenkracht. De Ezel werd volledig in elkaar geslagen, om niet te zeggen gewurgd. En daarna die andere drie.

De volgende morgen was ik al vroeg op pad. Ik stak het riviertje over, ging zigzaggend omhoog door het weiland, luisterde even naar de waterval en passeerde de poort tussen de rotsen. Het dal lag stil in de ochtendschaduw. Langs de westelijke wand liep een pad, dat hier en daar een woeste slinger maakte om het hoofd te bieden aan een ravijnachtige insnijding, maar verder heel geleidelijk en begaanbaar naar achteren voerde. Onder het lopen keek je neer op het riviertje, dat de grootste haast had om de andere kant op te komen. Het had een kille grijze kleur. Links en rechts lagen rotsblokken. Enkele daarvan fungeerden als voetstuk voor harig opgerichte beestjes: marmotten op wacht.

In twee uur bereikte ik de voet van de gletsjer. Ik trok mijn trui uit, at een paar sultana's en keek omhoog naar de puinhelling, die allicht steiler zou zijn dan je dacht, maar toch ook weer niet zo steil dat er niets viel te proberen. De spanning kneep mijn maag samen.

Algauw was ik honderd, tweehonderd meter hoger. Toen werd het moeilijk. De zon brandde er lustig op los, het zweet stroomde van mijn voorhoofd.

Ik had Lucy beloofd dat ik voorzichtig zou zijn, dat wou zeggen dat ik zou omkeren als het gevaarlijk werd. Maar wanneer werd het gevaarlijk? Als je niet meer kon omkeren! Dat wist ik wel, ik was niet nieuw in dit milieu, maar dat besefte ik pas toen het te laat was.

Ik stond op een steen waarvan je alleen maar kon hopen dat hij stabiel genoeg was om je gewicht te dragen. Mijn hoofd raakte bijna aan het gesteente boven me. Ik durfde niet voor en niet achteruit te kijken, ik durfde zelfs mijn ogen niet dicht te doen. Alleen al de gedachte aan beweging had iets fataals.

Dat duurde zo verscheidene minuten, misschien wel een kwartier. In die tijd veranderde niets aan de situatie, alleen aan mijn begrip ervan. Tenslotte kwam er een eind aan het duizelen. Ik verplaatste mijn ene voet en mijn andere voet. Zo kwam ik met mijn rug naar de wand te staan en met mijn gezicht naar de afgrond. De steen gaf geen krimp.

Waar je kon staan, bedacht ik, kon je ook zitten. Ik deed mijn rugzak af en nam hem op schoot. Brood met worst, nu en dan een slok water.

Vorstelijk zat ik daar. De gletsjer lag in de diepte, lekker vuil op zijn huid, dodelijk schoon in zijn aderen.

Daarbeneden arriveerde een groepje wandelaars. Ze keken rond om te zien of je ook verder kon. Ze zwaaiden. Ze dachten dat ik een durfal was, of een idioot.

Aan het eind van de middag was ik terug bij mijn tent. Ook het ovaaltje zonlicht was er weer. Ik ging op de grond liggen, schoof mijn arm onder mijn hoofd en doezelde een beetje. Wat de Italianen betreft: zij troffen voorbereidingen voor een nieuw kampvuur. Met bijlen en zagen trokken ze het bos in. Dat zou een fatsoenlijke kampeerder nooit in zijn hoofd halen.

De kinderen waren met een bal bezig. Op een gegeven moment kwam er één mijn kant op hollen. Hij struikelde over een scheerlijn en wachtte bedeesd mijn reactie af.

Met inspanning van al mijn krachten slaagde ik erin te glimlachen. Mijn eigen kinderen, dat ging nog wel, maar andermans kinderen, daar had ik de pest aan.

Met de bal onder zijn arm liep het jongetje weg. Terwijl ik hem nakeek, bekroop mij een naar gevoel van schaamte, dat weldra overging in angst. Waarom in godsnaam was ik zo stom geweest het ongenoegen van deze mensen op de hals te halen? Dat je ze minachtte was nog tot daaraantoe, maar dat hoefde je toch niet te laten merken? Wat ging mij hun kampvuur aan? Bovendien: dat waren geen mannen die bij een meningsverschil in debat gingen. Die hadden vuisten, misschien wel knuppels, misschien wel messen.

Lafheid dus.

Ik dacht erover een praatje te gaan maken. Wie weet zou het helpen. Misschien zouden ze me laten meeëten en onthalen op verhalen over het leven in Milaan of Turijn of waar ze hun leven ook mochten slijten. Zou het niet aardig zijn

om behalve bergen ook mensen te leren kennen?

Eigenlijk moest ik naar het dorp om Lucy te bellen, maar dat kwam er niet van. Een eigenaardig gevoel van verlamming hield me tegen. De volgende morgen werd ik gewekt door een specht. Hij zat ergens boven mijn hoofd te kloppen. Het regende schilfers op de tent.

Die dag verkende ik de andere flank van de gletsjer. Daartoe moest ik de waterloop oversteken. Er lag een ijsbruggetje overheen. Onder mijn voeten kolkte de stroom. Dat water, dat was duidelijk, maalde niet om een mensenleven.

Deze helling was toegankelijker. Een gemzepaadje ging in korte lussen steil omhoog, zeker zeshonderd meter. De last van de zwaartekracht viel me zwaar, mijn adem werd afgesneden, mijn benen trilden van vermoeidheid.

Op een uitsteeksel bleek een steenbok te staan. Hij bekeek me met een waanzinnig uitpuilend oog, dat - zoals later tot me doordrong - werd veroorzaakt door een vergroeiing van zijn ene hoorn; die was in zijn schedel gezakt.

Hij stampte op de grond en blies een fluittoon door zijn neusgaten. Ik probeerde iets terug te zeggen, maar bracht het niet verder dan wat ademloos gejammer. Het dier draaide zich om en verdween.

Boven lag een prachtig plateau, een golvende groene vlakte waarin geultjes met snelstromend water waren uitgesneden. Ik liet mijn rugzak neervallen en mijzelf ook.

Paradijselijk was het daar. Na verloop van tijd trok ik mijn schoenen en sokken uit. Ik stak mijn voeten in het water en ze werden lijkbleek van de kou. Er gleed een drolletje over mijn wreef, spits als een kogel uit een revolver.

Ik waande me nu dichtbij de top. Verder naar het oosten echter verhief zich een gebogen rotskam. Daar kwam een lullig wolkje te voorschijn. De eerste wolk sinds het begin van mijn verblijf. Je mocht aannemen dat zij zich tegen de avond zou uitbreiden tot een hemelbedekkend onweer.

Er kwamen twee mannen naar beneden. Ze gingen naast me zitten. Joegoslaven, echte alpinisten. Ik vouwde mijn kaart open, duidde op de kam in het oosten en vroeg of ze de pas konden wijzen die op de kaart was ingetekend. De mannen knikten. Daar kwamen zij net vandaan. Het was een koud kunstje er te komen en aan de andere kant kon je op je gemak naar beneden wandelen, maar de pas zelf was moeilijk te nemen, om niet te zeggen levensgevaarlijk voor een man alleen. Ik moest het natuurlijk zelf weten, maar het leek hun niet verstandig. Ik glimlachte toegeeflijk, ik vertrouwde op hun oordeel, ik had veel respect voor Joegoslaven. Tevreden gingen ze verder.

In de loop van de middag nam de bewolking toe, meter voor meter veroverde zij het luchtruim. In de verte zweefde een steenarend. Hij leek een uitweg te wijzen.

Uiteindelijk aanvaardde ik de terugtocht. Toen ik zingend de poort tussen de rotsen passeerde, rommelde achter mijn rug de donder.

In het washok hoorde ik van een landgenoot dat bij de Italianen een tankje met benzine of iets dergelijks was geëxplodeerd. Een van de kinderen was met min of meer ernstige verwondingen naar het ziekenhuis gebracht. Ik trok mijn wenkbrauwen op. Dat er bij de Italianen iets was veranderd, was me al opgevallen. Ze waren met minder dan voorheen en

maakten een timide indruk. Het speet me nu, dat ik dat met voldoening had vastgesteld.

Ik ging bij mijn tent tegen een boom zitten. Ik trok mijn knieen op en legde mijn armen eroverheen. De Italianen zaten verslagen rond de resten van hun kampvuur. Ik kon mijn ogen niet van ze afhouden. Het jongetje, dat de vorige dag over mijn scheerlijn was gevallen, scheen er, gelukkig, nog te zijn.

Op de parkeerplaats werd een Fiat weggezet. De Ezel stapte uit. Samen met nog een man en een vrouw kwam hij naar boven lopen. Ze voegden zich bij de groep en deden verslag van de dingen die gebeurd waren. Verscheidenen kinderen begonnen te huilen en ook een van de vrouwen sloeg haar handen voor haar gezicht.

Het was verschrikkelijk.

Ik overwoog blijk te geven van mijn medeleven en zo nodig hulp te bieden. Ondertussen stak ik een grasstengel tussen mijn tanden. Bovenin de boom knisperde een vinkje in zijn nest van piepschuim. Onwillekeurig schudde ik mijn hoofd.

De Ezel stond mijn kant op te kijken. Hij zei wat en na een tijdje keken ze allemaal mijn kant op.

Ik besloot voor alle zekerheid mijn schoenen weer aan te trekken. Onder de Italianen werd nu nauwelijks meer gesproken, hun kijken werd daardoor des te dreigender.

Ik kwam overeind, klopte achteloos het vuil van mijn broek en deed een eerste stap in de richting van de parkeerplaats. De vier mannen begonnen, zo op het oog al even achteloos, ook die kant op te lopen. Daarmee was de weg naar het dorp afgesneden. Toen ik bleef staan, bleven zij ook staan. Jezus, dacht ik, het is mijn schuld toch niet?

Alsof het een ballet was, zo synchroon zetten de vier mannen zich weer in beweging. Nu recht op mij toe. Nog een paar tellen hield ik stand, toen sloeg de paniek door mij heen. En er lag maar één weg open.

Over het riviertje, over het zigzagpaadje, langs de waterval, door de poort tussen de rotsen. Het dal ligt onder zwarte wolken en aan het eind flitst de bliksem over de gletsjer. Het wonderlijke is, dat ik het gevoel heb dat ik dit verdien.

De muziek is simpel, bijna zeurderig, maar heeft een soort ontdooiende kadans, zodat je moet oppassen dat je niet begint mee te deinen, vooral niet met je voeten, want die liggen in het volle zicht van de zaal. Hoewel? Zou dat geen komisch effect zijn? De ontroostbare weduwe heeft binnen drie kwartier haar hart verpand aan een toevallig voorradige Romeinse centurion. Deze staat echter op de nominatie om te worden opgehangen wegens een al dan niet vermeend misdrijf. De weduwe opnieuw in tranen. Tot haar een geweldig licht opgaat: door het lijk van haar man te laten hangen, kan haar minnaar worden gered. Zelden zal een dode zich zo verdienstelijk hebben gemaakt. Tot besluit wordt een menuet gedanst. Het lijk verrijst en begint op een doodse manier mee te doen. De zaal schatert en maakt aanstalten tot applaus. Niemand weet, denkt Steven Buck, wat er gebeurt. Hij huppelt van de mooie weduwe naar de vadsige centurion, maar bevindt zich voor een belangrijk deel nog aan de voet van de gletsjer. Hoe kom ik daar vandaan, vraagt hij zich af, hoe kom ik daar in godsnaam vandaan?

J.A. Dautzenberg
Bibliografie

1. Primair

De wielerkoers van Hank. Amsterdam 1965, Arbeiderspers; Giraffeboeken. Gedichten
Terloops te water. Amsterdam 1966, Arbeiderspers; Grote ABC 51. Roman
De nodige singels en pleinen. Amsterdam 1966, Arbeiderspers; Grote ABC 59. Roman
De vernieling. Amsterdam 1967, Arbeiderspers; Grote ABC 89. Roman
Collega Vink vermoord. Utrecht-Antwerpen 1977, A.W. Bruna & Zoon; Zwarte Beertjes 1734. Thriller
Een eenzame verrader. Utrecht-Antwerpen 1978, A.W. Bruna & Zoon; Zwarte Beertjes 1775. Thriller
Een dode prinses. Utrecht-Antwerpen 1978, A.W. Bruna & Zoon; Leeuwarden 1982, Bruna Pockethuis BV; Zwarte Beertjes 1791. Thriller *De val van Bas P*. Utrecht-Antwerpen 1978, A.W. Bruna & Zoon; Utrecht 1983, Bruna Pockethuis BV; Zwarte Beertjes 1799. Thriller *Explosie in mei*. Utrecht-Antwerpen 1979, A.W. Bruna & Zoon; Zwarte Beertjes 1856. Thriller *Oom Adolf*. Utrecht-Antwerpen 1980, A.W. Bruna & Zoon; Zwarte Beertjes 1870. Amsterdam 1983, Arbeiderspers. Thriller
De grote droogte in waterland. Een kijk- en leesboek over Nederlandse natuurreservaten. Met foto's van William Reppel. Utrecht 1980, A.W. Bruna & Zoon. Reportages
Haagse lente. Utrecht-Aartselaar 1981, A.W. Bruna & Zoon. Thriller
Minister achter tralies. Utrecht-Aartselaar 1981, A.W. Bruna & Zoon. Thriller
De hangende man. Amsterdam 1982, Arbeiderspers; Grote ABC 440. Thriller
Otto's oorlog. Amsterdam 1983, Arbeiderspers; Grote ABC 455. Roman
Een gegeven moment. Interviews met mensen van 1900. Met foto's van William Reppel. Amsterdam 1984, Arbeiderspers. Interviews
De witte prins. Amsterdam 1985, Arbeiderspers; Grote ABC 495. Roman
Het verkeerde paard. Amsterdam 1986, Arbeiderspers; Grote ABC 530. Verhalen
Het verhaal. Amsterdam 1986, Arbeiderspers; Grote ABC 552. Roman
Een vederlichte wanhoop. Met tekeningen van Peter Vos. Amsterdam 1987, Arbeiderspers. Columns
Sterk water. Amsterdam 1987, Arbeiderspers; Grote ABC 605. Roman
Een jaar in scherven. Amsterdam 1988, Arbeiderspers; Privé-domein 150. Dagboek
Uilen. Met tekeningen van Siegfried Woldhek. Amsterdam 1989, Arbeiderspers. Columns
Het scheepsorkest. Geïllustreerd door Siegfried Woldhek. Amsterdam 1989, Arbeiderspers; Grote ABC 711. Reportages
Cupido's afscheid. Z.p. 1989, Februari Boekhandels. Verhalen
Benno Barnard & Koos van Zomeren, *Van school. Twee verhalen*. Amsterdam 1989, Arbeiderspers. Verhaal

Het schip Herman Manelli. Amsterdam 1990, Arbeiderspers; Grote ABC 741. Roman

2. Secundair

2.1 *algemeen*

Peter de Boer, 'Bericht van een specht.' In: Maatstaf jrg. 34, nr. 11/12, nov./dec. 1986, p. 42-50.
Peter de Boer, *Over Koos van Zomeren*. Amsterdam: Arbeiderspers 1988, 40 pp.
J.A. Dautzenberg, 'Koos van Zomeren.' In: Kritisch Literatuur Lexicon 1990.
Ton van Dijk, 'Wie is wie bij Koos van Zomeren? De sleutelthriller.' In: Haagse Post, 13-3-1982.

2.2 *Interviews*

Frits Abrahams, 'De Nederlandse schrijvers hebben veel te weinig de ambitie om zich met hun tijd bezig te houden.' In: Vrij Nederland, 6-4-1985.
M. van Amerongen, '"Lange autoriteiten, verstand op nul en veel kijken naar slechte tv-programma's." Interview met thrillerschrijver Koos van Zomeren.' In: Vrij Nederland, 5-6-1982.

Max Arian en Geke van der Wal, '"Ik heb veel aan Mao gedacht, maar of Mao ook aan mij heeft gedacht?" Koos van Zomeren en het Hollands maoïsme.' In: De Groene Amsterdammer, 3-4-1985.
Peter de Boer, 'Een gesprek met Koos van Zomeren.' In: Maatstaf, jrg. 34, nr. 11/12, nov./dec. 1986, p. 54-63.
Hans Bouman, 'Ik houd erg van het menselijk falen. Wat ons onderscheidt van dieren is dat wij in staat zijn gek te worden.' In: De Volkskrant, 28-11-1986.
Frank van Dijl, 'Als er een lijk is, moet er een dader zijn.' In: Het Vrije Volk, 13-11-1981.
Daan Dijkman en Henk van Veen, 'Voor Koos van Zomeren zijn krotten en ontslagen méér dan handel.' In: Haagse Post, 24-2-1973.
Joost Galema, 'Koos van Zomeren wil terug naar het vertelde verhaal.' In: Twentsche Courant, 12-11-1988.
Maarten 't Hart, 'Een vliegende suikerbiet. Gesprek met Koos van Zomeren.' In: NRC Handelsblad, 9-9-1983.
Jan Haverente, 'Voor de partij wilde je zelfs je haren afknippen.' In: Tubantia, 22-10-1988.
Hans Hoenjet, 'Sentimental Journey. Van Rode Tribune-colporteur tot romanschrijver en vogelaar. De desillusies van Koos van Zomeren.' In: Haagse Post, 12-12-1987.
Frans Kotterer, 'Er was eens een revolutionair.' In: Het Parool, 26-1-1980.
Jet Kunkeler, 'Koos van Zomeren: "Het is niet alleen een boek dat begint bij een moord en eindigt met de dader." De thriller als literatuur.' In: De Tijd, 28-1-1983.
Jacques Post, 'Gevecht met de realiteit.' In: Algemeen Dagblad, 23-9-1988.
Martin Schouten, 'Het was heel moeilijk een arbeider te vinden. Die mensen worden blijkbaar niet zo oud.' In: De Volkskrant, 1-2-1985. Hans Steketee, 'Een egoïstisch mozaïek. Koos van Zomeren over zijn dagboek.' In: NRC Handelsblad, 9-9-1988.

2.3 *boekbesprekingen (een selectie)*

De wielerkoers van Hank

K[ees] F[ens], 'Smal en breed.' In: De Tijd-Maasbode, 6-10-1965. (tevens over *Dorpsbewoner* van Henk Kooijman)
K. Schippers, 'Van Zomerens dubbele debuut.' In: De Groene Amsterdammer, 24-9-1966. (tevens over *Terloops te water*)

Terloops te water

Rico Bulthuis, '"Terloops te water." Koos van Zomeren in gevecht met zijn puberteit.' In: Haagsche Courant, 30-7-1966
J.v.D[oorne], 'Nuchter maar benauwend. "Terloops te water" van Koos van Zomeren.' In: Trouw, 18-6-1966.

Marco Franck, ‘Koos van Zomeren op de tweesprong.’ In: NRC Handelsblad, 28-1-1967. (ook over *De nodige singels en pleinen*)Fons Sarneel, ‘Terloops, ironisch en poëtisch te water raken. Virtuoos debuut van Koos van Zomeren.’ In: Vrij Nederland, 9-7-1966.

De nodige singels en pleinen

J. van Doorne, ‘Onnodige singels en pleinen: een onsmakelijk probeersel.’ In: Trouw, 3-3-1967.
Fons Sarneel, ‘De opgeklopte landerigheid van Koos van Zomeren. De nodige singels en pleinen, moeten ze zo nodig?’ In: Vrij Nederland, 8-12-1966.

De vernieling

D.F. van de Pol, ‘Een boos sprookje van Koos van Zomeren.’ In: NRC-Handelsblad, 30-3-1968.
C. Rijnsdorp, ‘De mens en zijn grenzen.’ In: Nieuwe Haagsche Courant, 27-1-1968.
Harry van Santvoort, ‘Het buitenste binnenstebuiten.’ In: De Nieuwe Linie, 17-2-1968.

Haagse lente

R. Ferdinandusse, ‘Een thriller, niet méér. Van Zomeren verpakt de affaire-Aantjes.’ In: Vrij Nederland, 4-4-1981.
Frans Kotterer, ‘Een ongehoord goede thriller.’ In: Het Parool, 6-3-1981.
I. Sitniakowsky, ‘Aantjes sleutelfiguur in Haagse thriller.’ In: De Telegraaf, 6-3-1981.

Minister achter tralies

René Appel, ‘De voosheid van het politiek bedrijf. Nieuwe thriller van Van Zomeren.’ In: NRC-Handelsblad, 22-1-1982.
Theo Capel, ‘Leugens over zielige schurken.’ In: Haagse Post, 16-1-1982.

J.A. Dautzenberg, ‘Misdaad en politiek.’ In: De Volkskrant, 28-3-1981.
Maarten 't Hart, ‘De terugkeer van Koos van Zomeren. “Minister achter tralies”: thriller ontpopt zich als roman.’ In: Vrij Nederland, 19-12-1981.
Frans Kotterer, ‘Geslaagd thriller-experiment.’ In: Het Parool, 16-10-1981.

De hangende man

René Appel, ‘Een sociaal-democraat ziet het licht.’ In: NRC-Handelsblad, 19-11-1982.
J.A. Dautzenberg, ‘Van Zomeren wrijft zout in linkse wonden.’ In: De Volkskrant, 5-11-1982.
Frank van Dijl, ‘Laat het woordje “thriller” maar weg bij Koos van Zomeren.’ In: Het Vrije Volk, 11-12-1982.

Otto's oorlog

Jan Hendrik Bakker, ‘Otto's oorlog woedt voort.’ In: Haagsche Courant, 21-10-1983.
J.A. Dautzenberg, ‘Van Zomeren schreef Steins oorlog, niet die van Otto.’ In: De Volkskrant, 7-10-1983.
Frank van Dijl, ‘Roman van geweld en ondergang.’ In: Het Vrije Volk, 29-10-1983.
Jaap Goedegebuure, ‘Tijd, schuld en verantwoordelijkheid.’ In: Haagse Post, 15-10-1983.
Maarten 't Hart, ‘Ooms en neven als vaders en zonen. Roman van Koos van Zomeren.’ In: NRC-Handelsblad, 30-9-1983.
J. Huisman, ‘Na jaren een grote roman.’ In: Algemeen Dagblad, 22-10-1983.
Wam de Moor, ‘Koos van Zomeren en het woord als voertuig voor de boodschap.’ In: De Tijd, 18-11-1983.
Carel Peeters, ‘In oorlog met het verleden. Koos van Zomers [sic] eerste grote roman.’ In: Vrij Nederland, 24-9-1983.
Wim Sanders, ‘Een oorlog die nooit ophoudt.’ In: Het Parool, 5-11-1983.
Ton Verbeeten, ‘Otto's oorlog indrukwekkend.’ In: De Gelderlander, 26-10-1983.

Een gegeven moment

Riet Diemer, ‘Twaalf keer vijfentachtig.’ In: Trouw, 2-4-1985.
Cees van Hoore, ‘Een geschiedenisboek.’ In: Leidsch Dagblad, 6-3-1985.

De witte prins

Martin van Amerongen, ‘De Witte Prins. Het politieke testament van Koos van Zomeren.’ In: De Groene Amsterdammer, 27-3-1985.
J.A. Dautzenberg, ‘Linkse offers in roman vol venijn.’ In: De Volkskrant, 29-3-1985.
Frank van Dijl, ‘Dubbelganger wapen in de strijd tegen de minister-president.’ In: Het Vrije Volk, 11-5-1985.
Henk Figee, ‘Politieke allegorie van allure.’ In: Utrechts Nieuwsblad, 7-6-1985.
Paul te Molder, ‘Satirische schets van politieke cultuur.’ In: De Waarheid, 7-6-1985.

Wim Sanders, ‘Intrigerend, soms sarcastisch.’ In: Het Parool, 1-5-1985.
Ton Verbeeten, ‘“De Witte Prins”; integer hekelschrift.’ In: De Gelderlander, 10-5-1985.
Hans Vervoort, ‘De metaaldraaier en de minister-president.’ In: NRC-Handelsblad, 26-4-1985.

Het verkeerde paard

Henk Figee, ‘Van Zomeren grijpt laconiek uit het leven.’ In: Utrechts Nieuwsblad, 21-3-1986.
Frans Kotterer, ‘Het verkeerde paard is van het goede soort.’ In: Het Parool, 24-1-1986.
Aad Nuis, ‘Literaire nieuwsgaring. Pauka en Van Zomeren observeren nauwkeurig.’ In: De Volkskrant, 24-1-1986. (tevens over *Lente voor beginners* van Tom Pauka)
Aleid Truijens, ‘Benarde momenten. Verhalen van Koos van Zomeren.’ In: NRC-Handelsblad, 7-3-1986.

Het verhaal

J.A. Dautzenberg, ‘Bezeten van idealen en toen? Koos van Zomeren breidt met “Het verhaal” zijn autobiografie verder uit.’ In: De Volkskrant, 19-9-1986.
Diny Schouten, ‘Het geloof dat iedereen het beste uitkomt. “Het verhaal”: een gevoelige, onsentimentele roman.’ In: Vrij Nederland, 20-9-1986.
Ton Verbeeten, ‘“Het verhaal” van Koos van Zomeren puntgave vertelling.’ In: De Gelderlander, 17-10-1986.
Hans Vervoort, ‘Ooms zelfmoord. Roman van Koos van Zomeren.’ In: NRC-Handelsblad, 26-9-1986.

Een vederlichte wanhoop

Kees Fens, ‘Het Linschoterbos.’ In: De Volkskrant, 10-4-1987.
Tamar, ‘Happy end.’ In: Vrij Nederland, 15-1-1987.

Sterk water

J.A. Dautzenberg, ‘Onbegrijpelijk.’ In: De Volkskrant, 6-11-1987.
Jaap Goedegebuure, ‘Sterk verhaal.’ In: Haagse Post, 7-11-1987.
Arnold Heumakers, ‘Brave Pieter en schimmige Bruno.’ In: De Volkskrant, 6-11-1987.
J. Huisman, ‘Botsende broers.’ In: Algemeen Dagblad, 24-10-1987.
Lucas Ligtenberg, ‘Klauteren over een gletsjer.’ In: NRC-Handelsblad, 11-12-1987.
Carel Peeters, ‘Een matte rivaliteit. Van Zomeren en het leven als een afvalrace tussen broers.’ In: Vrij Nederland, 31-10-1987.
Ton Verbeeten, ‘Kaïn en Abel vertelling. “Sterk water” van Koos van Zomeren.’ In: De Gelderlander, 12-12-1987.

Een jaar in scherven

Inge van den Blink, ‘Liefdevolle herinneringen naast veel wrok en rancune.’ In: Utrechts Nieuwsblad, 20-10-1988.
J.A. Dautzenberg, ‘En daar veranderde mijn aanwezigheid niets aan. Goede en kwade herinneringen van Koos van Zomeren.’ In: De Volkskrant, 23-9-1988.
Koos Hageraats, ‘Koos van Zomeren en het toeval van een dagboek.’ In: De Tijd, 2-9-1988. Diny Schouten, ‘Een vederlichte pathetiek. De grimmige hoekigheid van Koos van Zomeren.’ In: Vrij Nederland, 5-11-1988.
Hans van de Waarsenburg, ‘Dagboek Koos van Zomeren: “Een jaar in scherven”.’ In: De Limburger, 13-3-1989.
Hans Warren, ‘Koos van Zomeren verkoopt lucht.’ In: Provinciale Zeeuwscher Courant, 8-10-1988.

Uilen

Maarten 't Hart, ‘Nachtclub voor uilen. Koos van Zomeren en de territoriumdrift.’ In: NRC Handelsblad, 2-6-1989.
D[iny] S[chouten], ‘De uil als voorwendsel.’ In: Vrij Nederland, 22-4-1989.

Het scheepsorkest

Jan Hendrik Bakker, ‘De laatste resten koppig leven.’ In: Haagsche Courant, 24-11-1989.
T. van Deel, ‘Met een woeste snor van waterplanten.’ In: Trouw, 9-11-1989.
Midas Dekkers, ‘Loflied op de overlijdenden. De natuurminiatuurtjes van Koos van Zomeren.’ In: Vrij Nederland, 9-12-1989.
Koos Hageraats, ‘Na sluitingstijd. “Het scheepsorkest” van Koos van Zomeren.’ In: De Tijd, 17-11-1989.
Louis Houët, ‘Die ene baltsende korhaan. Excursies van Koos van Zomeren.’ In: De Volkskrant, 17-11-1989.

Roel Naarding, ‘Een loflied op een biddende torenvalk.’ In: Het Parool, 18-11-1989.

Cupido's afscheid

J.A. Dautzenberg, ‘Vervroegd uitgetreden. Twaalf verhalen van Koos van Zomeren.’ In: De Volkskrant, 8-12-1989.

Het schip Herman Manelli

J.A. Dautzenberg, ‘Een linkse cabaretier als rondvaartboot. Raadselachtige roman van Koos van Zomeren.’ In: De Volkskrant.
Jaap Goedegebuure, ‘Pijpkaneel van bitter en zoet.’ In: HP/De Tijd, 12-10-1990.
Doeschka Meijsing, ‘Flinterdun knipselmapje. Koos van Zomeren over een vervelende man.’ In: Elsevier, 27-10-1990.
Frans de Rover, ‘Een spreeuw genaamd William. Koos van Zomerens roman “Het schip Herman Manelli”: in vele opzichten een perfecte afrekening.’ In: Vrij Nederland, 3-11-1990.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

Dat Koos van Zomeren een vogelliefhebber is, hoeft niemand te verbazen. Van oudsher spelen vogels een grote rol in de literatuur. Van de hoogst vliegende aller vogels - zoals in ‘Nimmer, van Erts tot Arend, was enig schepsel vrij onder de zon’, de eerste regel van de tekst van A. Roland Holst op het nationale monument op de Dam - tot de nederige mus in het monosyllabische gedicht van Jan Hanlo (‘Tjielp tjielp - tjielp tjielp tjielp’), en van ‘De Lijster’ van Albert Verweij (‘Zoet en vol, dan teder fluitend, Tu-tu-tu, eerst hoog, dan lager’) tot Kees Stips duifje ‘dat toepasselijk genoeg, een klein roekoekoepruikje droeg’. En als niet Maarten 't Hart de ortolaan, de ransuil en de regenwulp in titels van zijn boeken had verwerkt, was een groot deel van de natie nu nog steeds onbekend geweest met het bestaan van deze vogels.

Het is dan ook niet vreemd dat vogels het onderwerp zijn in veel zegswijzen en vergelijkingen in onze taal, uiteenlopend van heel bekende gezegdes - ‘Ieder vogeltje zingt zoals het gebekt is’ of ‘kind noch kraai hebben’ - tot onbekende: ‘de nachtegaal moet voor de uil wijken’ of ‘'t is verloren kauw te zeggen als de vogel niet wil gapen’.

Niet zelden is zo'n spreekwoord of uitdrukking aan te treffen in onze letteren, meestal in een wat andere bewoording. Zo komt ‘Beter één vogel in de hand dan tien in de lucht’ al in Dirck Volkertsen Coornherts *Comedies* voor als ‘Een mosche is beter inder hant dan thien oyevaeren inder lucht’.

‘Elk meent zijn uil een valk te zijn’ (iedereen denkt dat zijn eigen kind, geliefde, werk het mooiste of beste is) is terug te vinden in *De Hollandsche Spectator* van Justus van Effen: ‘Zijn er die hun Uil voor een Valk willen ghouden hebben, zij winnen daar niets mede, dan dat ieder hen veel eer voor Uilen houden zal’. Guido Gezelle formuleerde het bondiger: ‘'t Dunkt elken uil dat zijn jong een valke is’. Witte raven zijn een bijzonderheid. Niet voor niets dichtte Anna Bijns in een van haar *Refereinen*:

> Maar als syn de goey kooplieden schier witte raven,
> 't Sal nog eens beteren, als 't God sal ghelieven.

Dat de Witte Raven in onze eeuw een reeks betere meisjesboeken zou worden, zal Anna Bijns niet voorzien hebben. En over betere meisjes gesproken: één van de aardigste vogelzegswijzen die ik ken, luidt ‘Zij is een duifje zonder gal’ (d.w.z. een onschuldig schepsel). Vroeger geloofde men dat de duif geen gal had en daardoor niet zwartgallig of prikkelbaar werd. Jacob van Maerlant schrijft in *Der Natueren Bloeme*:

> Colomba dats der duven name,
> een sachte voghel ende bequame;
> bedi seit men, sijs sonder galle.

Als we niet alleen naar vlieg- maar ook naar zwem- en loopvogels kijken, wordt de keus nog aanzienlijk groter. ‘Zijn zwanenzang zingen’ (zijn laatste gedicht, boek, compositie gemaakt hebben, gebaseerd op het Griekse volksgeloof dat een zwaan zingt als hij zijn dood voelt aankomen) werd door Bredero gebruikt in zijn toneelstuk *Den stommen ridder*:

Ghelijck de wilde witte Zwaan
Doet verstaan
Hare doot met droevich zinghen,
Zoo queel ick nu oock uyt noot
Van mijn doot,
Door zijn dreutsche weygheringhen.

In de Griekse mythologie veranderde Apollo, god van de muziek en dichtkunst, na zijn dood in een zwaan. Dat verklaart wellicht waarom zoveel dichters een erenaam kregen waarin die zwaan voorkomt: de Thebaanse Zwaan (Pindarus van Thebe), de Zwaan van Meander (Homerus, die langs de rivier de Meander gewoond heet te hebben), de Mantuaanse Zwaan (Vergilius) en de *Swan of Avon* (William Shakespeare, afkomstig uit Stratford-upon-Avon). Joost van

den Vondel werd de Agrippijnse Zwaan genoemd, omdat hij geboren was in Colonia Agrippina (Keulen).

‘Als de vos de passie preekt, boer pas op je kippen’ (als een onbetrouwbaar type zich braaf gaat voordoen, is dat een reden temeer om voorzichtig te zijn) werd door Jacob Cats in de *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt* verwoord met ‘Als de vos de passy preeckt, boeren, wachtje gansen’. De uitdrukking ‘zo rood zijn als een kalkoense haan’ slaat op wie zich zeer opwindt en daar een rood hoofd bij krijgt. In de *Klucht van Lemmen met syn neus* van Joan de Grieck wordt de neus in kwestie beschreven met: ‘Hij is, siet, ghecoleurt als een Kalkoense haen’. Weinig vergelijkingen zullen zo voor zich spreken als ‘Zo trots zijn als een pauw’. Bredero past dat beeld toe in het blijspel *Moortje*:

> Siet, siet, nu treedt hij als een pauw...
> Ja, lieve Neskebol; hoe swiert en swayt den geckert.

Ook de loopvogel bij uitstek - struisvogels kunnen 70 km. per uur halen - is in onze taal terechtgekomen: het idee dat deze vogel bij naderend gevaar zijn kop in het zand zou steken, heeft de term *struisvogelpolitiek* opgeleverd. Het verschijnsel wordt al beschreven door Jacob van Maerlant:

> So dul es hi, als in der haghen
> Sijn hovet wel bedeckt es iet,
> Dan waent hi datmenne niet en siet.

Schrijver zijn èn vogelaar gaat dus heel goed samen. Zegt niet het spreekwoord ‘De vogelaar, op bedriegen uit, de vogel lokt met zoet gefluit’?

Johanna Reiss
New York, New York!

Eind februari 1991
Elke morgen als ik de New York Times lees, denk ik dat de situatie in de Golf alweer is veranderd. Hoe kan dat allemaal zo snel? Wie weet is er morgen vrede. Of overmorgen. Of over een uur. Zo was het in New York tijdens het weekend van 22 februari.

Vrijdag

Het weer is mooi, het voelt aan alsof het al voorjaar is. 60 Graden Fahrenheit, een record. Op *Times Square*, vlakbij het gebouw waarop het laatste nieuws *as it comes in* geflitst wordt, loopt een handjevol vredesbetogers, veel minder dan de vorige week nadat er een bom verkeerd terechtgekomen was in Bagdad en er zoveel mensen stierven. *Stop this insanity*, klonk het toen overal.

We weten het vandaag niet meer. Komt er nou een landoffensief of niet? Het zou toch heel vervelend zijn wanneer Gorbatsjov, die geen enkele soldaat in de Golf heeft, het klaar zou spelen om vrede te bereiken. Daar klopt iets niet... We zijn ook bang dat Saddam (we noemen hem bij zijn voornaam, heel Amerikaans) zich terugtrekt met wat hij aan militaire macht nog overheeft. ‘Sla d'r op, jongens,’ staat er op muren gekladderd, ‘*give'em butt.*’

Ik zie veel vlaggetjes op straat. Ze zitten op truien, T-shirts (*these colors don't run*), ze hangen in etalages, ze staan op paraplu's, sokken en nachtponnen. Een armoedig vrouwtje heeft ook een vlaggetje. Het zit vastgespeld aan een stukje karton waarop ze geschreven heeft: *Please help me feed the hungry birds*. En ik zie een dalmatische hond, ook bevlagd, hij heeft er een om zijn nek. Er wapperen vlaggetjes van autoantennes en van balkonnetjes die niet veel groter zijn dan het ding zelf.

In een vlaggenfabriek in de nabije staat New Jersey werken mensen over, net zoals waar ze de gele satijnen linten fabriceren die wat minder vaderlandslievend/macho aandoen, meer in de trant van *We support our troops* - en wie doet dat nou niet? Het zal ons niet weer overkomen zoals met Vietnam, toen we op de soldaten spuugden. De linten die om paaltjes en magere boompjes zijn gebonden laten zien, net als in het country-and-westernliedje waar het idee vandaan komt, dat we aan ze denken.

Op scholen praten de leerkrachten met kinderen die vaders en moeders - of allebei - in de Golf hebben zitten. Eén jongetje waarvan de ouders gescheiden zijn, gilt: ‘Wat als alletwee mijn pappies nou eens sneuvelen?’

Zaterdag

De temperatuur is de helft van gisteren, een perfecte dag om binnen te zijn. Ik doe erg Amerikaans, laat de TV aanstaan of ik nu kijk of niet. Om 13.40 u. wordt een basketball-game onderbroken: LANDOFFENSIEF. In het VN-gebouw op de 49ste straat zijn ze nog bezig een oplossing te vinden. Was hij te vlug, onze president? Had hij niet nog wat langer kunnen wachten? Onmiddellijk erna komt er een *commercial* voor aspirine, en een voor deodorant,

ook fenomenaal. Ik wil eruit, er is een nieuwe Woody Allen-film, een giller zeggen ze. Een paar mannen van *Channel Five*, videocamera op de schouder, willen dat we wat zeggen tegen onze troepen. Niemand wil dat, we willen naar binnen. Met een vrouw die nog lacherig van de film naar buiten komt, lukt het wel. Ze begint prompt te huilen.

Als ik thuiskom, neem ik een bak chips op schoot en ga oorlog kijken. Een gepensioneerde generaal, mond scheef, ene oog dichtgeknepen, heeft het over *sorties*, en over *the theater of operations*. Het maakt het er niet reëler op, dit soort vocabulaire. Toen we in Vietnam zaten, wisten we tenminste waar het over ging. We slikken zenuwachtig; 365.0.00 zijn er toen omgekomen - en waarvoor? Blijft die oorlog ons altijd dwarszitten of kan deze Golfoorlog het stigma wegvegen? Maar waarom zegt die generaal dan niet dat we nu eindelijk onze High Tech-wapens kunnen uitproberen?

Om tien uur komt Bush eventjes praten. Hij klinkt gedecideerd. Wat boffen we dat Reagan, de vader van de peperdure wapens, er niet staat, amicaal te doen.

Zondag

Wat een grappenmaker, die Saddam! Waar had-ie 't over, *Mother of all Battles*? Die chemische wapens, is dat misschien de grootste grap? Of komen die op het allerlaatste nippertje? We hebben het hier al over later, nadat we hebben gewonnen. We gaan toch nooit weer wapens leveren aan een potentiële vijand? En onze recessie, hoe verloopt die - na afloop?

De kerken lopen vol. Alom paarse lintjes, teken van algemene rouw. Is het niet ironisch, zegt een dominee, dat degenen die hun leven op het spel zetten in de Golf, hier, thuis, het minste hebben? Dertig procent van de soldaten zijn zwart, een onevenredig hoog percentage. En veel van de anderen zijn ook het leger niet ingestapt omdat ze het zo goed hadden.

Voor een restaurant bij mij in de buurt staan een heleboel yuppies op hun brunchbeurt te wachten. Ik blijf even staan en luister. Eén groepje heeft het over een zalig dessert, aardbeitjes met chocoladesaus, ‘moet je ook eens proberen,’ een paar anderen praten over een film waarin iedereen rookte. ‘Dat doen we niet meer, *that gives you a false picture of America right now*.’

[Nummer 186/187]

[Voorwoord]

Lezen is inbreken in een onbekend land. Dat, althans, zegt Kees Fens. Een boek geeft zich kennelijk niet zomaar gewonnen aan de lezer(es), die moet moeite doen om binnen te komen.

In 1975 startte de *Derde Spreker Serie*, een romanreeks waarin uitsluitend auteurs uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika aan het woord zouden komen, en waarop Fens' uitspraak dus wel in het bijzonder van toepassing verklaard mag worden.

In opzet was de serie een typisch kind van die tijd: het koloniale trauma - in de vorm van schuldgevoelens híer en verongelijktheid dáár - woog nog zwaar.
De 100e titel in deze serie biedt een mooie gelegenheid om na te gaan hoe het op dit moment hier te lande staat met de bekendheid van en waardering voor literatuur uit verre continenten.

Gemeten naar de *Top-Vijfs* die bekende persoonlijkheden voor dit nummer hebben opgesteld, zou je zeggen dat deze literatuur zich in een brede belangstelling mag verheugen. De diverse bijdragen vertonen een genuanceerder beeld.

De redactie

Mariolein Sabarte Belacorte
‘Het enige wat wij willen is dat deze literatuur au sérieux genomen wordt.’
In gesprek met Ivo Gay en Klaas Wellinga

Dit jaar komt de honderdste Ambo-Novib uitgave uit in de reeks *De Derde Sprekers Serie*, een jubileumuitgave die zal bestaan uit zes novellen in cassette, telkens twee boekjes uit de drie werelddelen waar we de derdesprekerserieschrijvers moeten zoeken.

Tot grote verrassing van de interviewster blijkt dat ook Novib en Ambo, de uitgeefster van de reeks, het vrijwel onuitsprekelijke epitheton ‘Derde Spreker’ als een last zijn gaan ervaren en hebben besloten er een einde aan te maken. Deze honderdste uitgave betekent dan ook de begrafenis van het jarenlang gevoerde vaandel. De koning is dood, leve de koning! Met groot genoegen ontvangen wij het honderdste boek in nieuwe jas en maken van de gelegenheid gebruik een gesprek te voeren met Ambo-uitgever Ivo Gay en redactieraadlid (met als specialiteit de literatuur van Latijns Amerika) Klaas Wellinga.[1.]

Ivo Gay

M: *Laten wij beginnen bij het begin en vragen naar de geschiedenis van de Derde Sprekers Serie. Waar, bij wie en wanneer is het idee ontstaan om met de serie te beginnen?*

Ivo Gay: In 1974 werd ik directeur van Uitgeverij Het Wereldvenster. Toen ik mijn intrek nam in de kamer van mijn voorganger, vond ik daar een stapeltje boeken liggen van auteurs met voor mij onbekende, zeer exotische namen. Toen ik vroeg of het soms de bedoeling was deze boeken te gaan uitgeven, was het antwoord dat men er niet zo goed raad mee wist. Misschien moesten we eens met Amnesty International gaan praten, want het waren romans die over de problematiek van de Derde Wereld handelden, censuur en dergelijke dingen. Dus wij naar Amnesty, maar de mensen daar zagen er eigenlijk geen kans toe om samen met ons boeken te gaan uitgeven.

Via de persoon van Sjef Theunis zijn wij toen bij Novib terecht gekomen, waar hij net secretaris-generaal, of hoe het maar heten mag, was geworden. En met Sjef hoefden we niet langer dan een uur te praten of we waren het al met elkaar eens! Novib heeft toen een redactieraad bij elkaar gezocht, waar Klaas geloof ik ook van het begin af aan in heeft gezeten, nietwaar?

Klaas Wellinga: Nee, ik was er niet direct bij betrokken, ik ben een paar jaar later gekomen. Ivo Gay: Enfin, wij zijn aan het werk gegaan met die redactieraad en de eerste boeken kwamen uit onder de naam derdesprekerserie, zoals Novib de reeks per sé wilde noemen. Op een goed moment is er een wisseling van uitgeverij geweest, omdat ik naar Ambo ben gegaan. Novib vroeg of zij ook mochten overstappen en ik heb gezegd, als jullie dat willen, best, dus de laatste van de honderd titels zijn bij Ambo verschenen.

Het idee is dus van jou gekomen en niet direct uit Novib. Ivo Gay: Ik denk dat de concrete aanwezigheid van die vier of vijf boeken de stoot heeft gegeven. Die zijn overigens geen van alle door ons uitgegeven! Er zat een boek bij uit India, eentje uit Nigeria, dat herinner ik mij nog, maar ze zijn geen van alle door de redactieraad geko-

men! Maar bij Novib leefden blijkbaar soortgelijke ideeën en plannen. Tja, en we hadden de tijd mee kun je zeggen. Er was halverwege de jaren zeventig vrij veel belangstelling voor ontwikkelingssamenwerking, meer dan nu, geloof ik. En wij waren de eersten die echt met iets nieuws kwamen, romans uit wat toen de Derde Wereld werd genoemd. De boekhandel zag het in het begin niet helemaal zitten, maar Novib was voor ons als uitgever natuurlijk een belangrijke steun. Zij stuurden de boeken naar hun leden; die kregen ze gewoon. Later gingen ze werken met een abonnee-systeem. Er zat in die tijd nog wel een didaktisch sausje overheen. Het was in het begin wel van: die roman is helemaal niet zo goed, maar hij vertelt zoveel over de problemen in dat land, dus geven wij hem toch maar uit. In de loop der jaren is dat erg veranderd. Het gaat nu in de eerste plaats om de literaire kwaliteit van de roman, en de rest is meegenomen.

Jubileumuitgave 100e titel in de derdesprekerserie

Er is een wisseling van doel gekomen?

Ivo Gay: Het komt door de reacties die wij kregen. Ik herinner me bij voorbeeld een bespreking van Wim Zaal in Elsevier, waarin hij schreef dat Novib en Wereldvenster weer een aantal kommer-enkwel-romans opleverden. Je begrijpt dat je dat als uitgever niet leuk vindt, hè. Want dan zeggen de mensen ook: alsjeblieft, wij hebben nu al tien van zulke boeken gelezen en dan nog meer van die ellende! Laat maar zitten.

Hoe werkt de redactieraad eigenlijk, hoe is hij samengesteld?

Klaas Wellinga: Hij is er van het begin af aan geweest en hij is samengesteld op grond van deskundigheid op een bepaald terrein. We hebben natuurlijk mensen die bepaalde talen beheersen, anders zouden we geen toegang hebben tot allerlei boeken die niet in het Frans of Engels zijn vertaald. Wanneer er wel vertalingen zijn, kan de hele redactieraad lezen. In het algemeen bestaat de redactieraad uit specialisten voor

Azië, Afrika en Latijns-Amerika. En die specialisten lezen dan ook ‘hun’ literatuur. Ik lees ook wel eens een boek uit Azië of Afrika, maar in de eerste plaats natuurlijk uit Latijns Amerika. De redactieraad bestaat uit 12 leden plus de voorzitter.

Wat zijn het voor mensen, komen ze van Novib?

Klaas Wellinga: Het zijn mensen die op universiteiten werken, Utrecht, Nijmegen, Groningen, of die bekend zijn door publikaties of andere bezigheden op een bepaald vakgebied, maar op een enkele uitzondering na zijn het geen mensen van Novib.

Ivo Gay: Novib heeft de redactieraad wel ingesteld en is als het ware de ideologische uitgever, terwijl eerst Wereldvenster en nu Ambo als commerciële uitgever participeert.

Wij houden ons voornamelijk bezig met contracten opstellen, vertalingen regelen, de produktie, kortom de zakelijke kant.

Klaas Wellinga: Als er mensen vervangen moeten worden - en er zijn natuurlijk al ettelijke mensen vertrokken, als je de samenstelling van de beginperiode vergelijkt met die van nu, is de redactieraad heel anders -, wordt dit besproken in de redactieraad, komen er suggesties en bekijken wij of iemand geschikt is.

Wie draagt de boeken aan?

Klaas Wellinga: De aanlevering gaat op verschillende manieren. Het kan via de uitgevers, in dit geval Ambo of Novib. Het kan via de leden van de redactieraad die zelf boeken inbrengen. Het gebeurt ook wel dat boeken worden opgestuurd uit de diverse landen, naar Ambo of Novib of naar een van de redactieleden. De verdere procedure is zo dat drie mensen van de raad, het goed moeten vinden, dan wordt het gepubliceerd. Als er afwijkende meningen zijn, wordt er doorgelezen door anderen. Als de meningen verdeeld blijven, gaat de zaak niet door. Er moet redelijke eenstemmigheid zijn over de kwaliteit van het boek.

Maken jullie leesrapporten?

Klaas Wellinga: Ja, dan weet iedereen waar het over gaat.

Die redactieraad bestaat uit twaalf leden. Wordt er veel gebekvecht?

Klaas Wellinga: Als de meningen over de boeken verschillen komen er stevige discussies over wat er nou zo goed of zo slecht is aan een boek. Dat kan wel aardig zijn, ja.

Vertel eens iets meer over de veranderingen die wij kunnen verwachten.

Klaas Wellinga: Zoals ik al zei, je ziet een verschuiving in het criterium. De nadruk ligt nu al een tijd - en dat zal zo blijven - op de literaire kwaliteit van een boek (bij voorbeeld *De Denkbeeldige Vrouw* van de Chileen Jorge Edwards, *Zonder Pardon* van de Venezolaan Luis Britto García). Wij hebben discussies gehad waarin heel duidelijk is gezegd dat wij van dat oude imago, dat stigma, af moeten. Verder zie je ook verandering in de presentatie van de boeken. Vroeger waren ze bedoeld als alternatieve vorm van informatie. Nu worden ze als literatuur gebracht. De uitgebreide informatie over land en schrijver verdwijnt; alleen in een enkel geval zal er nog een voor- of nawoord bij komen. En ook wat het uiterlijk van de boeken betreft. Je ziet van nu af niet meer staan: roman uit Egypte, of roman uit Senegal, maar gewoon de titel en verder niks.

Dat lijkt mij heel goed. Toevallig vond ik onlangs een oude recensie en daar had je het weer: '... een aardige aanvulling op het literaire fonds van Meulenhoff, al zou je het eerder bij W. venster/Novib verwachten.' Ik kan daar soms heel nijdig over worden, over die verzuiling die blijkbaar ook al in de boekenwereld bestaat.

Ivo Gay: Wij zijn het ook een beetje zat om altijd in een soort ondergeschoven positie te verkeren. Maar ik heb het gevoel dat er wel eens een ommekeer kan komen naar aanleiding van de verschijning van het honderdste deel, die zes novellen in cassette.

Kun je wat titels of namen van schrijvers noemen?

Ivo Gay: Ja, dat zijn José Donoso met *De verloren tijd*, Joesef Idris met *De vreemdeling*, Sembène Ousmane met *Niiwam*, Amrita Pritam met *Die man*, Ed Vega met *De waarheid over de Verovering van Fructífera Soto*, en Yusuf B. Mangunwijaya met *De ballade van de betjak*. Je ziet hier al de verschuiving: Ed Vega is een Puertoricaan die in New York woont. Vijftien jaar geleden was de Derde Wereld een geografisch te omschrijven gebied. Nu niet meer. Zo kan ik mij ook voorstellen dat er op een dag een boek van chicanos (Mexicanen in de V.S.) of de aboriginals uit Australië komt.

Maar er houden zich ook andere uitgeverijen bezig met bij voorbeeld landen als Nieuw Zeeland en Australië. Levert dat problemen op?

Ivo Gay: Soms hebben wij wel eens problemen om bepaalde rechten te verwerven. Maar meestal worden die dingen collegiaal opgelost, zoals in de gevallen van de Knipscheer[2], de Geus... De enige met wie het wel eens moeilijk gaat is Meulenhoff.

Klaas Wellinga: Dat komt door het verschijnsel van de fondsauteur, die zit vast bij een uitgeverij, zoals in het geval van de Latijnsamerikaanse

auteurs. Het is voor ons onmogelijk om ooit een werk van Gabriel García Márquez of Vargas Llosa uit te geven, want die zitten vast bij Meulenhoff. Wij zouden iets van Mario Benedetti willen doen, maar Meulenhoff geeft geen toestemming. Als je uitgaat van het belang van de auteur is die koppeling soms nadelig, omdat sommige werken daardoor niet uitkomen.

De eerste roman in de derdesprekerserie

Ivo Gay: Maar het is niet zo dat wij achter auteurs aangaan die al door collega's worden uitgegeven. Er is zoveel literatuur, dus in de praktijk valt het allemaal heel erg mee. In Egypte bij voorbeeld, Mahfoez hebben wij niet, maar wel iemand als Moestagaab, of Idris. Het is ook de populariteit van een auteur die belangrijk is. Het blijft toch vrij marginaal uitgeven. Ik zou bepaalde auteurs, die ik nu wel uitgeef omdat ik de backing van Novib heb, wel alleen wíllen uitgeven, maar het niet durven, omdat je weet dat je er met pijn en moeite 1500 à 1600 van verkoopt. En dat geldt voor veel van deze auteurs, omdat ze onbekend zijn.

Hoeveel vaste abonnees zijn er? Ivo Gay: Dat varieert, omdat Novib een grote organisatie is die diverse abonnementen heeft. Het ene boek gaat alleen naar de roman-abonnees, het andere naar steun-abonnees plus de roman-abonnees, of naar allerlei andere soorten abonnees. Maar je kunt zeggen dat het aantal exemplaren dat Novib verspreidt tussen de 3000 en de 12.000 ligt.

Dat is natuurlijk een prachtige basis om op te werken.

Ivo Gay: Dat is fantastisch, ja. Klaas Wellinga: Ideaal voor een uitgever.

Ivo Gay: Het is de enige methode om die boeken een goede prijs te geven. En verder worden de auteurs er ook beter van, wij kunnen hun ook een garantie geven.

Dus er is geen sprake van dat jullie je losmaken van Novib?

Ivo Gay: Nee! Het zou bovendien ook zeer onrechtvaardig zijn tegenover Novib, want zij hebben met hun enthousiasme en inzet deze reeks tot de honderdste titel gebracht, wat toch vrij uniek is in Nederland. Het enige wat we niet meer doen, in het kader van de vernieuwing, is de namen Ambo en Novib op de buitenkant zetten; die staan nu binnenin.

Ik ben heel benieuwd hoe er gereageerd wordt op deze nieuwe opzet.
Ivo Gay: Het enige wat wij willen is dat deze

literatuur au sérieux genomen wordt, want dat verdient ze.

Ik wil nog even terugkomen op die term 'literatuur'. Veel landen hebben een eigen, vaak orale literaire traditie waarover zeer wisselend wordt gedacht, zowel door de mensen daar als door ons.

Ivo Gay: Je moet als uitgever heel goed uitkijken dat je je doel niet voorbijschiet. Laatst las ik een novelle uit Tunesië waar ik niet doorheen kwam, dat bloemrijke, symbolische, langdradige... En ik niet alleen, ook de collega's konden er niets mee. Dus dan gaat de zaak niet door.

Dit verschijnsel moet zich in de redactieraad ook veel voordoen.

Klaas Wellinga: Wij hebben veel discussies gevoerd over vragen als: moeten wij een boek uitbrengen dat in eigen land als een belangrijke cultuuruiting wordt gezien? Ik denk dat wij dat soort boeken af en toe gaan brengen, ja, ook al kunnen ze hier helemaal fout vallen.

Ivo Gay: Neem bij voorbeeld de *Popul Vuh* uit Guatemala, dat wordt toch beschouwd als een epos van niveau.

Klaas Wellinga: Die is al vertaald, maar wij gaan zeker dat soort dingen doen.

Ivo Gay: Ik wil nog even iets zeggen over een belangrijk fenomeen dat zich in Frankrijk en Engeland voordoet. De grote literaire uitgevershuizen daar hebben een belangrijk contingent van de auteurs die wij ook willen brengen. Het zijn veelal mensen uit de vroegere koloniën, veel Arabische auteurs, bij voorbeeld. Die komen nu echt aan de bak. Axel Gauvin, uit Réunion, was genomineerd voor de Prix Goncourt. Dat was tien jaar geleden nauwelijks denkbaar. Dus ik hoop dat Nederland het Franse en Engelse voorbeeld volgt.

Hoe zit het met onze ex-koloniën?

Ivo Gay: Wij hebben Pramoedya Ananta Toer en iets van Edgar Cairo. Verder zijn In de Knipscheer en de Geus heel actief op dit gebied.

Leo Serrano in discussie met het publiek tijdens een literair festival in Tilburg

Brengen jullie ook werk van derdewereldlanden die in Nederland wonen en in hun eigen taal schrijven?

Klaas Wellinga: Ja, wij hebben de roman van de Chileense balling Leo Serrano gebracht en als wij een goede roman van een zogenaamde gastarbeider zouden vinden, die over zijn ervaringen in Nederland schrijft, lijkt ons dat uitstekend.

Ivo Gay: Zo hebben we er al een heleboel uitgegeven, maar dat was nog in die andere reeks, de Antiracisme-reeks, die nu ter ziele is.

Wat een naam! Dat is toch wel echt definitief verleden tijd, hè!

Ivo Gay: Er waren veel Turkse schrijvers uit Duitsland bij, helemaal doodgezwegen, terwijl er schitterende teksten tussen zaten.

En de toekomst, na die cassette?

Klaas Wellinga: Gewoon doorgaan.

Ivo Gay: We hebben al een serie titels klaarliggen, 1991 zit al bijna vol.

Noem eens iets?

Ivo Gay: Een belangrijk boek komt van de Filippijnen, denk ik, *State of war* van mevrouw Ninotchka Rosca, dat december uitkomt. Verder komt er een Indonesische roman, wat Caraïbische verhalen, een roman uit Martinique.

Is het toch een dankbare onderneming, het uitgeven van boeken uit die zoveelste wereld?

Klaas Wellinga: Ja, ik vind het vooral leuk dat er dingen gebracht kunnen worden die er anders nooit zouden komen. Er zit toch een aantal auteurs in deze reeks die alleen in het Nederlands te lezen zijn dank zij het bestaan van de reeks.

Ivo Gay: Voor mij is het in mijn carrière als uitgever een van de leukste dingen, het uitgeven van niet-westerse literatuur. Ik was een leek op dit gebied, maar ik vind het nu heel kortzichtig als je die literatuur opzij zou schuiven, want het niveau is goed genoeg, of soms beter dan wat er hier wordt geproduceerd.

En ik word razend als ik de Bijenkorf binnenstap en daar Wole Soyinka in de uitverkoop zie liggen. Dat doe je toch niet!

Eindnoten:

1. Mariolein Sabarte Belacortu is vertaalster van Spaanstalige literatuur.
2. (bij wie kort geleden *De weg naar Bralgu* van B. Wongar is verschenen, verhalen over de aboriginals)

Djuke Poppinga
De kracht van de verhalen van Joesef Idris

De Egyptische auteur Joesef Idris kan worden beschouwd als de meest veelzijdige auteur van Egypte op dit moment. In het Westen staat hij vooral bekend als schrijver van korte verhalen, romans en toneelstukken, maar ook op het gebied van de journalistiek en het politieke essay heeft hij zijn sporen verdiend. Voor dit portret zijn de korte verhalen van Idris, vooral uit zijn vroege periode, als uitgangspunt gekozen, omdat daarin zijn vertelkunst en zijn bijzondere gebruik van de taal, zowel als zijn visie op de maatschappij bij uitstek tot uiting komen.

Levensschets

Joesef Idris werd in 1927 in Al-Bairoem, een dorp in de Egyptische Delta in een middenasse gezin geboren. Omdat zijn vader een reizend bestaan leidde, werd hij grotendeels door zijn overgrootmoeder en daarna door een oom opgevoed. In 1945 ging hij medicijnen studeren in Caïro, waar hij actief deelnam aan de studentenacties tegen de Engelse overheersing, hetgeen hem tot tweemaal toe in de gevangenis deed belanden. Hoewel hij zich nooit bij de communisten heeft aangesloten, voelde hij zich verwant met hun ideeën en ook na de revolutie van 1952 en nadat de aanvankelijk hartelijke verhouding tussen Nasser en de communistische beweging aanmerkelijk was verkoeld, bleef hij hun trouw.

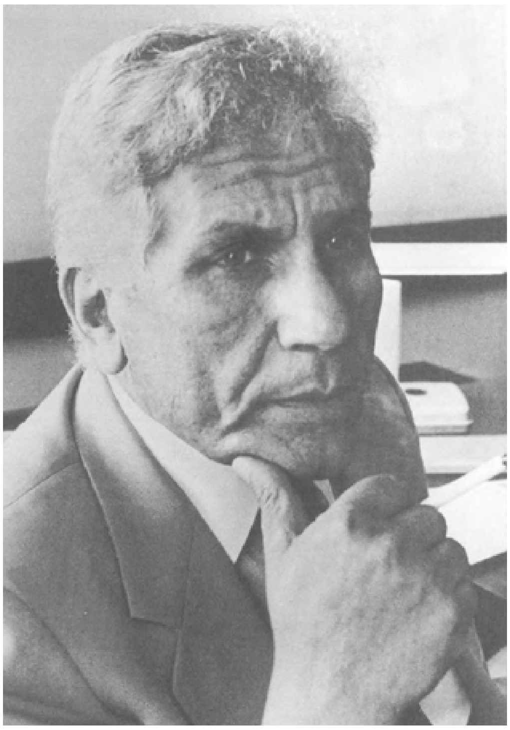
Vanaf 1953 begon hij zich naast zijn werkzaamheden in de medische sector, die hij pas in 1967 definitief zou opgeven, intensief bezig te houden met journalistiek. Hij werkte voor verscheidene kranten als publicist en literair redacteur. Ook op het gebied van verhalend proza was hij uiterst productief. In 1953 publiceerde hij maar liefst zestien korte verhalen.

In 1954 werd Idris wegens zijn kritiek op de politiek van Nasser gevangen gezet. Na zijn vrijlating in 1955 en nadat het tot een definitieve breuk was gekomen tussen de communisten en het regime, verbrak Idris alle banden met de communistische beweging en verzoende hij zich met Nasser. Ondanks de aanvaringen die nog zouden volgen, zou hij zich tot een van de belangrijkste protagonisten van het regime ontwikkelen. In 1966 ontving hij van Nasser een onderscheiding voor zijn werk.

In de jaren zestig ging Idris zich naast korte verhalen ook aan het schrijven van toneelstukken wijden. Hij schreef zijn beroemde werk *al-Farafier*[1], een humoristisch stuk over machtsverhoudingen, dat verhitte discussies onder het publiek veroorzaakte en Idris de beschuldiging van ‘anti-socialist’ opleverde. In 1969 presenteerde hij het toneelstuk *al-Mukhattatien* (*De gestreepten*), dat vanwege zijn uitgesproken politieke inhoud niet mocht worden opgevoerd. Ondanks, of misschien door zijn drukke en uiterst productieve werkzaamheden, raakte Idris vanaf het begin van de jaren zestig in een fysieke, mentale en artistieke crisis. Hij leed aan een hartkwaal, waaraan hij jaren later, in 1975, zou worden geopereerd. Bovendien ging hij gebukt onder zware depressies. Zijn teleurstelling over de Arabische nederlaag in de oorlog van 1967, die hij toeschreef aan het falen van Nassers socialistische revolutie, heeft zeker niet bijgedragen tot een snel herstel. In 1969 schreef hij naar aanleiding van de oorlog

het korte verhaal ‘al-Khoed'a’ (‘De deceptie’), een felle satire op de persoonsverheerlijking van Nasser, waardoor hij bij de machthebbers in ongenade viel en die hem verschillende officiële functies heeft gekost. In 1973 werd hij weer in ere hersteld en sindsdien heeft hij een milde opstelling tegenover, en een redelijk goede verhouding met de heersende Egyptische regimes. In een tijd van intellectuele en culturele depressie, waarin veel intellectuelen de wijk namen naar het buitenland, koos hij er bewust voor om ‘als de martelaar van de jaren zeventig’ in Egypte te blijven. In 1988 nam hij deel aan

een officiële delegatie van Egyptische schrijvers naar Irak, waar hij een belangrijke onderscheiding voor zijn werk kreeg.



Joesef Idris (foto: Max Koot)

Joesef Idris is een omstreden figuur in de Egyptische schrijverswereld. Zijn bewonderaars rekenen hem tot de groten van de moderne Arabische literatuur, anderen bestempelen hem als een ijdele opportunist. Door zijn provocerende uitspraken op het gebied van literatuur, cultuur en politiek heeft hij zich de positie van *enfant terrible* van de Egyptische intelligentsia verworven. In een periode waarin 'het zoeken naar de eigen Arabische identiteit populair werd, verklaarde Idris de Arabische literaire traditie tot 'een ballast die zwaar op de schouders van de schrijver drukt.' Op een conferentie van de Unie van Afro-Aziatische schrijvers in 1988 veroorzaakte hij grote opwinding door openlijk de politieke en religieuze leiders van de Derde Wereld te beschuldigen van 'diefstal van de zuurstof van het volk'. In oktober van datzelfde jaar uitte hij, tot veler ongenoegen, kritiek op de toekenning van de Nobelprijs voor Literatuur aan Nagieb Mahfoez, niet omdat Mahfoez de prijs niet zou verdienen, maar omdat er volgens Idris 'een spelletje met de Arabische literatuur werd gespeeld.' Veel van zijn tegenstanders hebben deze reactie uitgelegd als een uiting van gekwetste trots.

De korte verhalen van Joesef Idris

Idris heeft in een reactie op *De trilogie* van Nagieb Mahfoez, een schrijver die hij overigens bewondert, eens gezegd dat de uiterst gedetailleerde beschrijvingen van de karakters

ten koste gaan van de artistieke waarde van het werk. Een kunstwerk, aldus Idris, ontleent zijn waarde aan de indruk die het op de lezer achterlaat en niet aan de nauwkeurigheid van de beschrijvingen. Deze uitspraak zegt minstens zoveel over Idris zelf, als over Mahfoez. Zijn werk is immers explosief, grillig en temperamentvol. Het komt niet voort uit jarenlang hard zwoegen, maar uit een moment van creatieve inspiratie. Met ‘de indruk die een werk op de lezer moet achterlaten’, doelt Idris kennelijk op de sociaal-politieke boodschap, die volgens hem een voorwaarde is voor een geslaagd literair werk. Idris brengt de schrijver daarmee in een ambivalente positie: enerzijds moet hij een hoge mate van creatieve vrijheid kunnen genieten, anderzijds moet hij politiek betrokken zijn en zijn werk in dienst stellen van de opbouw van een leefbare, socialistische maatschappij. Vooral in zijn korte verhalen tracht hij deze beide visies met elkaar te verzoenen.

De korte verhalen van Idris zijn in te delen in twee periodes: de vroege verhalen (1953-1961) en de latere verhalen (vanaf 1962). In zijn vroege, realistische periode profileert Idris zich door zijn ongewoon directe vertelwijze en door zijn sobere taalgebruik dat de Egyptische volkstaal benadert, als ‘de voorvechter van de revolutionaire en socialistische ideeën’.

Hoewel hij zelf later elke relatie heeft ontkend, past zijn vroege werk opvallend goed in de socialistisch-realistische school die in de jaren vijftig in Egypte opkwam.

Vooral de verhalen uit het begin van de jaren vijftig worden gekenmerkt door een sober realisme en een warme sympathie voor de armen op het Egyptische platteland en in de stad. Een aantal steeds terugkerende thema's treedt op de voorgrond: de dorpsgemeenschap wordt gezien als een homogene eenheid. Deze verkeert in een vicieuze cirkel van armoede en ontwetendheid en de pogingen om daaruit te komen, zijn gedoemd tot mislukken. Het verhaal ‘Shoeghlana’ (‘Werk’, 1953)[2] vertelt de tragische geschiedenis van Abdoeh, een man van twaalf ambachten en dertien ongelukken. De wanhoop nabij geeft hij zich op als bloeddonor, waardoor hij tijdelijk van zijn geldzorgen is bevrijd. Tijdelijk, want als blijkt dat hij aan bloedarmoede lijdt, wordt hij ontslagen.

Niet alle verhalen uit deze vroege periode hebben dit pessimisme. In ‘at-Taboer’ (‘De rij’, 1953) tracht een grootgrondbezitter van Turkse afkomst, symbool van het feodalisme, tevergeefs het monopolie te verkrijgen over de markt van het dorp. Ook wanneer later een moderne firma, symbool van het moderne kapitalisme, het land waar de markt zich bevindt wil kopen, stuit deze op verzet onder de bevolking, die ten slotte overwint. Het hoogtepunt en tevens sluitstuk van dit sobere realisme is *Goemhoeriyyat al-Farahaat* (*Farahaat's republiek*, 1954).

Onoverbrugbare kloof

Vanaf 1956 is er een nieuwe toon te bespeuren: De verhalen worden langer, met soms lyrische beschrijvingen van de natuur, de taal is poëtischer en persoonlijker. Niet de plot is in deze verhalen van belang, maar de uitbeelding van een min of meer statische sociale situatie, zoals een bijeenkomst van dorpelingen, of een gesprek tussen mensen. De thema's blijven echter grotendeels eender: de overlevingsstrijd van de Egyptische boer die het slachtoffer is van onwetendheid en armoede. Daarbij

gaan contrasten als dag-nacht, realiteitdroom, dorp-stad een steeds belangrijkere rol spelen en krijgen een symbolische functie. In *an-Naas* (*De mensen*, 1957) wordt de onoverbrugbare kloof tussen de moderne stad en het onbedorven platteland op suggestieve wijze beschreven. Het verhaal draait om een heilige boom, die volgens de dorpelingen een zegenende werking heeft op de ogen. Enkele medische studenten proberen de dorpelingen van dit bijgeloof af te brengen en hen te overtuigen van de verdiensten van de moderne geneeskunde. Als de wetenschap heilzame sappen in de bladeren van de boom ontdekt, krijgen zij gelijk, maar het resultaat is anders dan ze hadden gehoopt. Door de officiële erkenning van de boom verliest hij voor de dorpelingen zijn aantrekkingskracht.

In de verhalen die Idris in 1958 en 1959 schreef, staat nog steeds het dorpsleven centraal. De nadruk ligt echter niet meer op de uiterlijke aspecten, maar op de mentaliteit van de dorpsgemeenschap. De symboliek van de contrasten

wordt nu gebruikt om de taboes die de dorpsgemeenschap bij elkaar houden, weer te geven. Het dorp wordt opnieuw voorgesteld als een hechte groep, die weet te overleven door vast te houden aan ongeschreven gedragscodes. De tragiek van de hoofdpersoon is dat zij ooit gedwongen zijn geweest de gedragscodes te schenden waardoor ze zich buiten de gemeenschap hebben geplaatst. In *al-Gharieb* (*De vreemdeling*, 1960), wordt het contrast dagnacht gebruikt om het gevecht te beschrijven van een schooljongen, wanneer hij in aanraking komt met de 'Zonen van de Nacht', een moordenaarsbende, die hij identificeert met volwassenheid en mannelijkheid. Uiteindelijk zal hij moeten kiezen tussen terugkeer naar de beschermde dorpsgemeenschap, de wereld van de dag, of aansluiting bij de moordenaarsbende, de wereld van de nacht. De psychologische spanning die Idris oproept, maakt *De vreemdeling* tot een uiterst boeiende novelle.

Begin jaren zestig onderging het werk van Idris een radicale verandering. Het vroegere realisme heeft plaatsgemaakt voor een abstracte en introspectieve benadering van de onderwerpen, waarbij symboliek een belangrijke rol speelt. De personages hebben een universeler, een minder definieerbaar karakter. Opvallend is het vaak ironische pessimisme, dat steeds meer gaat overheersen.

Naast artikelen uit Arabische kranten en tijdschriften werd voor dit schrijversportret veel informatie ontleend aan: P.M. Kurpershoek, *The short stories of Yusuf Idris: a modern Egyptian author*, Leiden: Brill, 1981

Eindnoten:

1. Foerfoer (mv. Farafier) is de benaming voor een kleine vogel. In Egypte wordt hiermee een volksfiguur aangeduid, die bekend staat om zijn verhalen en anekdoten.
2. Een Nederlandse vertaling van dit verhaal verscheen in De Tweede Ronde: tijdschrift voor literatuur, lente 1983

Jan Kees van de Werk
Sembène Ousmane: ‘Ik weiger mezelf te verkopen’

De Senegalese schrijver en cineast Sembène Ousmane (1932) heeft zich met de wilskracht van de autodidact door de praktijk van twaalf ambachten en dertien ongelukken ontwikkeld tot een geëngageerd auteur en filmer die, zoals één van zijn romanpersonages het formuleert, pas functioneert ‘als hij een doel verdedigt. Een schrijver moet naar het front, de werkelijkheid onder ogen zien.’ In de roman *l'Harmattan* zegt iemand: ‘Alleen de schrijver is in staat het bewustzijn van de landbouwkundige, de natuurkundige, de smid, de schoenmaker en van onze leiders te onderzoeken. De schrijver is niet een enkele persoon. Hij is een veelvoud van mensen.’

Sembène Ousmane publiceerde in 1956 zijn eerste boek, *Le docker noir* (*De zwarte dokwerker*), waarin hij zijn eigen tienjarige ervaring als dokwerker in Marseille, de aan den lijve ondervonden discriminatie en de slechte arbeidsomstandigheden verwerkte. Voordat Ousmane in Marseille belandde - waar hij meehielp de Afrikaanse arbeiders te organiseren, lid werd van de Franse Communistische Partij en de communistische kaderschool bezocht - was hij in Senegal visser, bouwvakker, monteur en metselaar.

Zijn tweede roman, *O Pays, Mon Beau Peuple!*, verscheen in 1957. Radicale vooroordelen vanuit de zwarte gemeenschap vormen het thema van het boek dat zich in een vissersdorp afspeelt. De hoofdpersoon keert zich tegen de oude huwelijkstradities en kiest zelf zijn (blanke) vrouw.

In 1960 verschijnt zijn epische roman *Les bouts de bois de Dieu* (*De houtjes van God*) die de beruchte spoorwegstaking van 1947 in Frans West-Afrika (Senegal, Mali, Niger) beschrijft en het vitale verzet van de vrouwen (dat de staking tot een succes maakte), tot onderwerp heeft. De sterk geschreven verhalenbundel *Voltaïque* (*Krassen van vrijheid*) verscheen in 1961. Twaalf verhalen plus een gedicht, die zowel in Frankrijk als in West-Afrika spelen en een levendig beeld oproepen van het leven van de gewone mannen en vrouwen in de hedendaagse en oude tijd. Het verhaal ‘La Noire de...’ (‘Het zwarte meisje van...’) uit deze bundel werd in 1966 door Sembène Ousmane met groot succes verfilmd.

Schreeuw om rechtvaardigheid

In 1960 keerde Sembène Ousmane na een lange afwezigheid terug naar Senegal en maakte hij een lange reis door West-Afrika. Rondreizend realiseerde hij zich hoe weinig effect boeken sorteren in een gebied waar, zoals hij zelf zegt, ‘tachtig procent van de mensen geen Frans spreekt en de overige twintig procent maar zelden een boek leest.’

De jaren zestig waren de jaren waarin vele Afrikaanse landen hun onafhankelijkheid verwierven. Een belangrijke tijd van verhevigde politieke en intellectuele activiteit waarin men de bakens verzette en veel schreef over de toekomst. De kloof tussen de onderwerpen die in de literatuur behandeld werden en het volk waarvoor en waarover men schreef, benevens het besef dat men eigenlijk meer voor de Europese lezer schreef dan voor de Afrikaanse, wekte Sembène Ousmane's belangstelling voor de

film op. Bovendien had hij tijdens zijn reis gezien dat de plaatselijke bioscopen elke avond volle zalen trokken - zij het met westerse en oosterse producties. Hij vroeg en kreeg een Russische studiebeurs en werd in de Gorki-studio's in Moskou vertrouwd gemaakt met de filmtechniek.

In 1963 verscheen de roman *l'Harmattan* die Ousmane grotendeels in Rusland schreef en waarin hij het conflict tussen de voorouderlijke tijden en de moderne vooruitgang nog verscherpt door een sociaal-realistische wijze van schrijven. Zijn literaire talent lijkt verspild aan de politieke pamfletpraat over het zogenaamde Afrikaanse socialisme.

Sembène Ousmane op de Frankfurter Buchmesse, 1980 (foto: Jan Stegeman)

Zijn eerste film presenteert Ousmane in 1963, tevens de eerste film van een zwarte Afrikaanse cineast, die meteen een Franse debuutprijs in de wacht sleept. Het is het begin van een met prijzen geplaveide weg naar internationale erkenning. Van de meer dan tien films die Ousmane in de loop van de tijd gemaakt heeft worden *Le Mandat* (*De postwissel*), *Xala* en zijn laatste film *Ceddo* in Nederland het meest gedraaid.

De twee novellen *De postwissel* en *Véhi Ciosane* (*De vrucht van de schande*) verschenen in 1965. *De postwissel* is niet alleen een perfecte satire op de nieuwe bureaucraten die op meedogenloze manier en ten eigen bate de burger van het kastje naar de muur sturen, maar legt ook de corrumperende invloed van geld en de algemene verloedering van de gemeenschapsmoraal bloot. *De vrucht van de schande* is het ontroerende verhaal van een meisje dat, door haar vader zwanger gemaakt, samen met haar dochter het dorp ontvlucht. Het is tevens het verhaal van het verval van de traditionele maatschappij en het ontbreken van een volwaardig alternatief. Sembène Ousmane draagt het boek op aan het kind Véhi Ciosane: ‘Voor jou, VEHI CIOSANE, NGONE WAR THIANDUM, opdat je het ontstaan van een nieuwe wereld zal voorbereiden. Want het is uit de gebreken van een oude, afgekeurde wereld, dat deze nieuwe wereld, waar zo op gewacht en zo van gedroomd wordt, geboren zal worden.’

Het hele oeuvre van Ousmane is een gestileerde schreeuw om rechtvaardigheid. Of, zoals hij zelf in het voorwoord bij *De vrucht van de schande* schrijft:

> De zwakzinnigheid die men onze 'Afrikaanse identiteit', onze 'négritude' noemt - en die, in plaats van de onderwerping van de natuur door de wetenschap te bevorderen, de onderdrukking handhaaft, de veilheid tot volle wasdom brengt, het nepotisme ontwikkelt, het wanbeheer en al die gebreken waaronder we onze lage instincten proberen te bedekken - is een van de grote smetten op ons tijdperk: dat een van ons deze waarheid uit moge schreeuwen voor hij sterft.

In 1973 verscheen de korte, bijtende roman *Xala*, een hekelend commentaar op de moderne Senegalese bourgeoisie, waarin het groteske hoogtepunt gevormd wordt door het befluimen en bespugen van de rijke handelaar El Hadji Abdou Kader Beye door een groep gebochelde, kreupele, in stinkende vodden geklede bedelaars. El Hadji, die zijn Mercedes met geïmporteerd Vichy-water laat wassen, balanceert op de rand van Europa en Afrika, vreet zich vet aan beide walletjes maar loopt vast door zijn gebrek aan mentale diepgang en sociale integriteit. Hij raakt hopeloos verward in zijn overvloed aan elitaire pretenties en storend sluimerende tradities.

Misbruik van de macht

De tweedelige roman *Le Dernier de l'Empire* (*Einde van een imperium*) werd in 1981 gepubliceerd. Het is een politieke thriller die op spannende wijze de problemen van een moderne Afrikaanse staat (Senegal) behandelt. Het maatschappelijke en politieke raderwerk wordt in al zijn gecompliceerdheid blootgelegd, waardoor het boek het niveau van een banale klassenstrijd-beschrijving ontstijgt. De moedeloze herhaling van de geschiedenis van corrupte regeringen en militaire staatsgrepen in Afrika vraagt om een heldere analyse waarbij niet bij voorbaat teruggegrepen moet worden op een steriel traditionalisme of irrelevante westerse waarden. Sembène Ousmane probeert in zijn werk altijd de discussie terug te brengen naar de brede basis van het volk waar de oplossingen voor de actuele problemen van Afrika gevonden moeten worden.

In *Einde van een imperium* beoefent Ousmane een satirisch sociaal realisme met als hoofdthema de onevenredig grote invloed van een handvol politici die volledig afgesneden zijn van het Afrikaanse volk, waarmee zij niet dezelfde realiteit, dezelfde zorgen of zelfs dezelfde cultuur delen. De machthebbers leiden een pronkerig leven en zien en horen geen enkele tegenspraak tussen het socialistisch ideaal dat ze theoretisch belijden en hun dagelijkse misbruik van de macht op alle niveaus van het politieke bestuur.

De top vijf van:

M.J. van den Berg Algemeen secretaris Novib

1. *Middernachtskinderen*

Salman Rushdie
2. *Liefde in tijden van Cholera*
Gabriel García Márquez
3. *Beenderen*
Chenjerai Hove
4. *Brás Cubas*
Machado de Assis
5. *Tante Julia en Mijnheer de Schrijver*
Mario Vargas Llosa

Een van de hoofdpersonen met de meeste zelfkritiek zegt hierover:

> We drijven tussen twee oevers in, de Europese en de Afrikaanse. Als de Afrikaanse kant van de rivier ons welgevallig is, klampen we ons daaraan vast. Maar op het moment dat de Afrikaanse aarde ons te heet onder de voeten wordt, werpen we ons weer in het water en worden we onweerstaanbaar

> aangetrokken tot de geïmporteerde moderniteit van de Europese oever. Wij zijn eeuwig op de vlucht voor de Afrikaanse werkelijkheid.

Ook over zichzelf zegt Ousmane: 'Ik ben een strak aangetrokken knoop van tegenstrijdigheden. Ik leef tussen twee werelden: het heden en het verleden; de actualiteit en de traditie.'

Sembène Ousmane tijdens het Rotterdamse Filmfestival, januari 1991 (foto: Jan Kees van de Werk)

Rijk en arm

Een van de belangrijkste thema's van Sembène Ousmane is, dat de problemen zich niet zozeer langs de zwarte en blanke kleurlijnen ontwikkelen, maar langs het onderlinge klassenonderscheid van rijk en arm. Dat is een verdeling die vaak samenvalt met de kloof tussen de stedelijke minderheid die zich tot op bizarre hoogte richt naar het westerse gedrag waarvan de Samsonite-koffer en de Mercedes de sprekende symbolen zijn, en de meerderheid van de plattelandsbevolking. In een gesprek dat ik met Sembène Ousmane over zijn werk had, ging hij hier uitgebreid op in:

'De Afrikaanse elite gedraagt zich naar het voorbeeld van het Europese materialisme. Levend naar de normen van de westerse beschaving, praten ze daarentegen toch voortdurend over het verlies of de afbrokkeling van hun eigen traditionele cultuur. Ziehier de dramatische paradox van het huidige Afrika, althans van de bovenlaag van de bevolking. Het lijkt net alsof de bourgeoisie dezelfde taal spreekt als de massa. Door woorden als "négritude", "traditie" en "Afrikaanse identiteit" te gebruiken draaien ze iedereen een retorisch rad voor ogen.

Begrippen die in het verleden tot het verzetsjargon behoorden, worden nu gemanipuleerd en verkracht. Het ergste is dat zij wel voor de onafhankelijkheid hebben gestreden en de boeken van Frantz Fanon gelezen hebben. Maar de bevrijdingstheorieën zijn door de welstand overstemd en met het laatste restje kunstmatig revolutionair esprit blijven ze Europa, hun grote voorbeeld, de schuld van alles geven. Dat is een absurde, schizofrene situatie.

Het is zelfs zover gekomen dat de leidende elite het hoofd zo vol heeft van Europese referenties en criteria, dat zij bang is geworden voor de Afrikaanse cultuur. In onze cultuur was het bij voorbeeld gebruikelijk dat we de problemen net zolang bespraken tot er een oplossing bereikt werd waarmee iedereen akkoord ging. De gemeenschapscultuur gaf iedereen de kans het woord te voeren. Tegenwoordig hebben we de snelle, zogenaamd democratische, Europese besluitvorming overgenomen waarin in wezen een minderheid het voor het zeggen heeft.

We kunnen er niet onderuit dat de balans na vijfentwintig jaar onafhankelijkheid naar de negatieve kant doorslaat. En we moeten ophouden Europa daarvan te blijven beschuldigen. Afrika geeft Europa veel te veel de kans zijn culturele, politieke en economische agressie op ons bot te vieren. Wij zijn te koop, we hebben onszelf te koop aangeboden. Maar ik weiger mezelf te verkopen. Ik blijf me bezighouden met onze culturele gespletenheid, ons politiek falen en met het weergeven van onze eigen geschiedenis in mijn films.

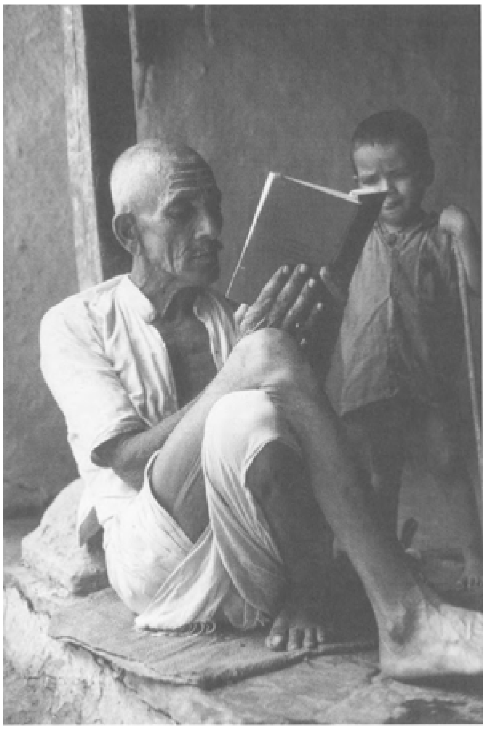
We moeten ons bewust worden van onze eigen geschiedenis die nooit op de scholen onderwezen wordt. Van daaruit moeten we tegenwicht bieden aan de culturele invloed van het Westen. Onze culturele schat ligt begraven in de talloze legenden en verhalen die de *griots* nog steeds vertellen voor hen die luisteren willen. Heel wat Afrikanen doen meer moeite om Frans, Duits of Engels te leren dan de taal van hun Afrikaanse buurman. De Europese taal is nog steeds hét symbool van welstand, vooruitgang en beschaving. De Afrikanen die beweren de spreekbuis te zijn van de massa, nemen niet eens de moeite het volk in de eigen taal toe te spreken. En als wij, schrijvers en cineasten, het gefluister van het volk niet als een megafoon luidkeels versterken zodat de oren van de heersende klassen tuiten, dan falen wij in onze taak.’

Folklore

‘Elke kunstenaar heeft een politieke taak. De taak van de kunstenaar is die van het politieke verzet. Verzet tegen de culturele leegloop van Afrika. Wij herscheppen onze cultuur niet meer. Onze ministeries van cultuur trommelen hoogstens een stel halfnaakte meiden op die dansen tot vermaak van een stel blanke hoogwaardigheidsbekleders. Het ontbreekt de meeste landen aan een culturele politiek. Cultuur wordt met folklore verward. Onze nationale balletten hebben niets met onze nationale culturen van doen. Net zomin als cultuur iets te maken heeft met het behalen van Europese academische titels. De meesten van onze briljante wetenschappers zijn culturele analfabeten. Wij moeten ons in ons werk blijven verzetten tegen die politici die niet voldoen aan de eisen die hun gesteld zijn. Wij moeten die dingen blijven zeggen die de politici zelf nooit durven formuleren. Wij moeten ons blijven verzetten tegen het proces dat van Londen en Parijs de culturele hoofdsteden van Afrika maakt.

Wij zijn als kunstenaars niet belangrijk omdat we een kunstwerk creëren, maar omdat we de stem vertolken van de minder bevoorrechten.’

Deze tekst verscheen eerder, in uitgebreide versie, als ‘Nawoord’ bij *Krassen van vrijheid* (In de Knipscheer,1991[2]).



Cara Ella Bouwman
Y.B. Mangunwijaya: Ballade van de betjak

Door de drukke, overvolle straten van het ‘adellijke’ Jogyakarta, ooit de hoofdstad van de ‘Revolutie’, rijdt temidden van een eindeloze stroom colts, koetsen (!), bromfietsen, fietsen en voetgangers, ook de betjak van de jonge Yusuf - of, ‘economischer gezegd’, Yus. Als een Dr. Drop-Out van de middelbare school moet deze vertegenwoordiger van de Indonesische jeugd als betjakrijder aan de kost zien te komen. Maar met zijn gespierde bovenlijf en de vaseline in zijn haar is het eigenlijk zijn ideaal, al was het maar vanuit de verte, de mooie snelle jongens te evenaren die zijn afgebeeld op de reclamefoto's voor bekende automerken of ballpoints.

Yusuf Mangunwijaya

Midden in het drukke verkeer fantaseert hij volop over een al even schitterende als onwerkelijke toekomst. Het is dan ook meer geluk dan wijsheid dat hij er toch nog in slaagt om Bu Dul, de gezette eigenares van een Jogya's eethuisje, samen met haar dochter Riri en een lading grote nangkavruchten, min of meer veilig door het verkeer te loodsen. Al fietsend heeft hij vele visioenen en ziet hij zichzelf in gezelschap van zijn vroegere klasgenote Lilian achtereenvolgens bekroond worden als componist van moderne muziek, als winnaar van een wedstrijd voor toegepaste technologie, of wordt hij als VIP feestelijk ingehaald, om tenslotte met Riri met betjak en al weg te zweven naar de zon - net als de helden uit de wajang.

Dit dwaze verhaal, waarin de Indonesische schrijver Mangunwijaya een rake schets geeft van de Javaanse samenleving en waarin hij met een scherpe pen en de nodige humor bepaalde toestanden hekelt, laat zich lezen als een modern sprookje. Maar het laat zich ook lezen als een bijtende satire op de Indonesische samenleving als geheel, met haar overwaardering van het uiterlijk, met haar zucht naar retoriek en haar drang naar prestige. Door onze lach heen stemt het tot nadenken over het probleem van een jeugd die tot werkloosheid is gedoemd maar die daar, volgestouwd met slogans en reclame, helaas niet creatief op weet te reageren.

Vrijheidsstrijder

Mangunwijaya (Ambarawa, 1929) is in Indonesië niet alleen zeer bekend als schrijver, maar ook als priester, dagbladcolumnist, hoogleraar in de architectuur en als cultuurfilosoof. Bovendien zet hij als onafhankelijk activist al zijn talenten onvermoeibaar in ter verdediging van gewone mensen die in hun bestaan worden bedreigd, maar die zelf niet in staat zijn hun stem te verheffen - of het nu gaat om de bewoners van de wijk 'Kali Code' in Jogyakarta die bijna uit hun kampong werden verdreven, of om de groep Midden-Javaanse boeren die onlangs nog werden gedwongen hun grond voor een fooi aan de overheid te verko-

pen ten behoeve van de bouw van de stuwdam 'Kedung Ombo'.

Van Mangunwijaya is in Nederland eerder *Het lied van de wevervogel* (1987) verschenen, een roman over de Indonesische Revolutie. Deze roman veroorzaakte bij zijn verschijning in Indonesië (in 1981) grote opschudding, omdat één van de hoofdpersonen voor de Nederlanders koos. Dat alternatieve standpunt was in Indonesië niet bespreekbaar, maar men kon het Mangunwijaya, vrijheidsstrijder van het eerste uur die als zeventienjarige in het regiment van Suharto diende, niet echt kwalijk nemen.

Dit najaar verschijnt in Nederland de historische roman *Grote vissen, kleine vissen*. Deze roman gaat over de komst van de Nederlanders en Portugezen in de Molukken aan het eind van de zestiende, begin zeventiende eeuw. Ook in deze roman wordt het eeuwige probleem van prestige aan de orde gesteld, maar dit keer loopt het voor de hoofdpersoon niet zo goed af als voor Yus uit *Ballade van de betjak*...

Ranajit Sarkar
Oprecht medeleven
Over Amrita Pritam

Verboden verlangens

De grote verscheidenheid aan talen en culturen maakt het een auteur in India die in een van de Indische talen schrijft, niet gemakkelijk om zijn stem te doen horen in het hele land. Maar als er ergens een authentieke stem is, wordt die na verloop van tijd toch tot ver buiten de eigen taalgrenzen gehoord.

Amrita Pritam schrijft in het Panjabi, maar ze heeft zich een belangrijke plaats verworven in de literaire wereld van geheel India, door de vele vertalingen van haar werk. Ze is in 1919 geboren in West-Panjab (nu Pakistan). Ze verloor haar moeder toen ze pas elf jaar was en werd opgevoed door haar vader, een rijk doch zeer religieus en ascetisch mens, met een rotsvast geloof in de goddelijke voorzienigheid. Het geloof van de kleine Amrita echter werd aan het wankelen gebracht door het feit dat God haar gebeden om haar moeder te sparen niet verhoorde.

De relatie met haar vader was ambivalent; ze voelde zich tegelijkertijd vertroeteld en verstoten. Ze wist dat hij van haar hield, maar ze voelde ook dat hij zich door haar niet geheel kon terugtrekken uit het wereldlijke leven. Ze schreef later dat ze soms schreeuwde van angst omdat ze niet wist of ze geaccepteerd werd of niet. Het thema van de acceptatie en afwijzing keert terug in het leven van veel van de vrouwen die ze beschreven heeft in haar boeken, in hun relatie tot mannen: de echtgenoot, de minnaar, de vader of de broer.

Ze begon al jong met schrijven. Haar vader, zelf een dichter, moedigde haar aan en leerde haar de grondbeginselen van het Panjabi-metrum. ‘Wat hij van me verwachtte,’ schrijft ze later, ‘was godsdienstige poëzie, orthodox en conventioneel van stijl.’ Zij was toen zestien, ‘verboden verlangens’ werden haar inspiratiebron. Ze begon, zoals alle jongens en meisjes in de puberteit, te twijfelen aan de vanzelfsprekendheid van gezag. ‘Ik zette vraagtekens bij wat me verteld was en bij de hele gelaagde sociale orde. Wat ik tot dan toe geleerd had was als een keurslijf waarvan de naden knappen als het lichaam groeit. Ik wilde leven.’ Terwijl de meeste Panjabi meisjes, en misschien wel de meeste Indiase meisjes in het algemeen, het sociale gezag tenslotte zouden hebben geaccepteerd, en zich gevoegd zouden hebben naar de bestaande tradities, waarden en normen, vergat zij nooit haar eerste opstandigheid: ‘Ik was toen zestien en de herinnering sluipt binnen in elke fase van mijn leven.’ De vrouwen in haar werk zetten steeds weer vraagtekens bij het gezag, bij sociale en religieuze tradities, en zullen ondanks tegenwerking steeds weer proberen hun innerlijke verlangen naar leven, liefde, waarheid en vrijheid te volgen.

> ‘*Wat ik tot dan toe geleerd had was als een keurslijf waarvan de naden knappen als het lichaam groeit*’

De beste werken van Amrita Pritam hebben iets zeer authentieks. In haar gedichten heeft ze het over haar persoonlijke gevoelens en ervaringen; haar romans en verhalen zijn vaak autobiografisch of vertellen over gebeurtenissen en mensen die zij zeer goed gekend heeft. Ze schuwde moeilijkheden en beproevingen in het leven niet, ze

schiep zichzelf geen imaginaire wereld zoals zovelen van haar voorgangers dat deden; haar werken tonen over het algemeen

een persoonlijke, authentieke deelname aan het leven in de maatschappij, met anderen.

Strijd tegen valse waarden

Amrita Pritam

Amrita Pritam heeft sinds 1935 talloze romans, verhalen en gedichten geschreven. De eerste zeven werken van haar hand waren dichtbundels, daarna heeft ze regelmatig zowel poëzie als proza gepubliceerd. Het is hier niet de plaats om uitvoerig in te gaan op al haar boeken, maar wij zullen trachten bepaalde karakteristieken in haar werk aan te wijzen die haar stem zo authentiek maken, die stem die schreeuwt om waarheid, liefde en vrijheid.

Van zichzelf zegt ze dat ze ‘geobsedeerd’ wordt door de waarheid, maar tegelijkertijd is ze zich ervan bewust ‘hoe moeilijk begaanbaar het pad van de waarheid is’. Ze lijkt bepaalde idealen in zich te dragen waarvan ze denkt dat ze waar zijn en die ze de moeite van het strijden waard vindt. Ze is schrijfster en vecht dus met haar pen.

Toen Ho Tsji Minh op bezoek was in New Delhi, zei hij tegen haar: ‘Wij strijden beiden tegen de valse waarden, nietwaar? U met uw pen, ik met mijn zwaard.’ In een interview werd haar gevraagd: ‘Denkt U niet dat het feit dat de vrouwen uit uw romans in hun zoektocht naar de waarheid hun gezin in de steek laten, verwoestend kan zijn - in de sociale context, bedoel ik?’ Haar antwoord luidde: ‘Tot nu toe waren het de valse sociale waarden die zorgden voor kapotte gezinnen, laten er nu dan maar eens een paar kapot gaan uit naam van de waarheid!’

Onrecht, wreedheid, hypocrisie en huichelarij, hiertegen komt ze steeds weer in het geweer. De Partition (Verdeling) van India in 1947 maakte een diepe indruk op haar. Ze had veel Moslimvrienden die ze moest achterlaten op haar vlucht. Ze kon de waarheid van de haat niet accepteren en trok zich het lijden van de mensen, vooral van de vrouwen, heel erg aan. Haar gedichten uit die tijd behoren tot de poignantste uit de Panjabi-literatuur. In een gedicht ‘Aan Waris Shah’ zegt ze:

Eens, toen een dochter van Panjab weende
Maakte jouw pen miljoenen schreeuwen los,

Miljoenen dochters wenen nu,
Hun ogen zijn gericht op jou, Waris Shah.

Deze Waris Shah, een Panjabi dichter uit de achttiende eeuw, had een gedicht geschreven dat gebaseerd was op het bekende liefdesverhaal van de heldin Hir die verdronk en zo voor eeuwig van haar minnaar gescheiden werd. Waris Shah schreef: ‘Hoe zullen de doden en gestorvenen elkaar weer ontmoeten?’

De Partition scheidde vrienden en geliefden en berokkende ontelbaar veel mannen en vrouwen onnoemelijk veel leed. Later, in 1950, schreef ze een lang verhaal, 'Het Skelet', over het thema liefde en scheiding, en het lijden van de vrouwen ten gevolge van de Partition. Ze voelde dat er een hogere waarheid bestond dan de politieke waarheid, namelijk die van de liefde en de keuzevrijheid.

Haar hang naar vrijheid en waarheid kreeg weer een klap toen de Sovjettroepen Tsjechoslovakije binnentrokken in 1968. Ze las in de krant dat de Tsjechen als daad van protest alle nummers hadden weggehaald van hun huizen, straten en pleinen. Ze schreef een prachtig gedicht over vrijheid:

> Vandaag heb ik mijn huisnummer en het nummer
> van de straat waar ik woon weggehaald.
> Ik wiste de naamplaat van iedere weg;
> als jij me komt zoeken, klop dan
> op elke deur in elke stad, in elk land.
>
> Het is een vloek en een zegen...
> En waar je een vrije ziel vindt,
> weet dat ik daar woon.

> '*Een vrouw wordt met geweld uitgehuwelijkt... een vrouw wordt met geweld bemind...*'

Gebroken vrouwen

Ze zag hoe liefde, waarheid en vrijheid overal vertrapt werden, in de politiek, in de godsdienst en de moraal, in maatschappelijke en menselijke verhoudingen. Maar wat haar het meest pijn deed, was het lot van de vrouwen. De meeste van haar romans en verhalen gaan over het vraagstuk van de waarheid en de vrijheid voor vrouwen. Waarheid in deze context van liefde, sex en huwelijk is 'de harmonie tussen lichaam en geest'. Als Anita, de hoofdpersoon in haar roman *Er was eens een Anita* zich realiseert dat haar relatie met haar man louter lichamelijk is en dat haar geest naar iemand anders uitgaat, verlaat ze hem: 'Ik wil zo leven, Iqbal, dat mijn lichaam en ziel een zijn. Door de maatschappelijke dwang leefde ik met mijn lichaam in de ene wereld, en met mijn geest in de andere.'

Amrita Pritam is van oordeel dat een vrouw de vrijheid moet hebben haar partner te kiezen en de verantwoordelijkheid voor die keuze te dragen. In een autobiografische roman *De Steegjes van Delhi* antwoordt Kamini op de vraag van Nazir of hij haar toestemming heeft haar nog eens op te zoeken: 'Toestemming?... de cultuur van ons land leert ons niet om toestemming te vragen van een vrouw... Een vrouw wordt met geweld uitgehuwelijkt... een vrouw wordt met geweld bemind...' In zo'n samenleving is er heel wat moed voor nodig om het pad van de eigen dromen en wensen op te gaan. We zien trouwens dat niet al haar vrouwelijke personages erin slagen zichzelf te bevrijden uit hun hulpeloze positie, te ontsnappen aan de greep van de maatschappij met zijn door mannen geregeerde moraal. Sommigen slagen erin zich vrij te maken,

maar de meesten piekeren en mokken in stilte en vernedering. Ze hebben de moed of het geld niet om een vrij leven te leiden en de waarheid in zichzelf te volgen.

Men zou kunnen denken dat het gearrangeerde huwelijk de oorzaak is van dit gebrek aan harmonie, maar als men Amrita Pritams werk analyseert, blijkt dat de oorzaak veel dieper ligt, namelijk in de positie van de vrouw in een door mannen gedomineerde maatschappij. Vrouwen die een huwelijk uit liefde gesloten hebben, zijn er niet beter aan toe. Een gehuwde vrouw heeft geen eigen persoonlijkheid; ze is de echtgenote, de moeder van haar kinderen. 'Wie ben ik? Wie ik ook ben, ik besta in de gestalte van echtgenote, in de gestalte van Mrs. Tanvir, en ik besta

in de gestalte van moeder: de mama van Nikhil, de mama van Nim.'

Pritam heeft evenwel een paar dappere vrouwen geportretteerd die stem geven aan hun eigen ideaal, die hun eigen alter ego zijn, die niet willen leven als gebroken vrouwen, maar als hele mensen. Aini, de hoofdpersoon uit *Arisi* zegt tegen haar man die ze verlaten heeft: 'Anvar, ik kan bij je blijven, maar dan niet als een gebroken vrouw, of je mij echtgenote noemt of wat dan ook. Wat men in ons land een echtgenote noemt, is de naam van een gebroken vrouw.'

Amrita Pritam is een auteur met een doel. Met haar werk heeft ze getracht een nieuwe 'zin' te geven aan het leven van vrouwen, mannen en naties aan wie vrijheid en waarheid ontnomen zijn. Ze gelooft niet in een literatuur die uitsluitend bestaat uit het maken van teksten. Ze heeft een duidelijk doel voor ogen, en haar medeleven met de lotgevallen en moeilijkheden van de mens, is authentiek en doorleefd.

Om de zinloosheid van bepaalde Panjabi schrijvers aan de kaak te stellen schreef ze het volgende kwatrijn:

> Om het ontbreken van betekenis te verhullen
>
> Kleedde ik ze in woorden
> De woorden hebben de betekenis verkracht
> En durven mij niet meer recht aan te kijken.

Voor het schrijven van dit artikel werd o.a. gebruik gemaakt van *the Revenue Stamp*, een autobiografisch werk van Amrita Pritam, en *De Vrouw in het Werk van Amrita Pritam*, doctoraalscriptie van Mw.A.P. de Regt (RUG, 1987)

Hub. Hermans
Donoso: een vreemdeling in eigen land?

> *De Chileen José Donoso schreef zijn beste boeken als 'vreemdeling' in Spanje. Tien jaar geleden besloot hij terug te keren naar zijn geboorteland. Sinds die tijd is het een beetje stil geworden rond Donoso.*
> *Hub. Hermans over distantie als mogelijke voorwaarde voor het schrijven.*

Toen José Donoso (1925) in 1981 terugkeerde naar zijn geboorteland Chili, verklaarde de schrijver moe te zijn van het vreemdelingzijn. In een interview met de Spaanse krant El Pais liet hij weten dat zijn terugkeer, nog tijdens het bewind van Pinochet, vooral te maken had met een behoefte om afstand te nemen. Nadat hij zeventien jaar grotendeels in Spanje had doorgebracht, voelde hij nu de drang om die ervaringen van zich af te schrijven in een omgeving waarvan hij langzamerhand vervreemd was. Pas wanneer het contact met de taal, de cultuur en het intellectuele klimaat van zijn geboortegrond hersteld zouden zijn, kon hij over het dan 'verre' Spanje gaan schrijven. Als in een poging om eventuele critici van deze vreemde stap bij voorbaat de mond te snoeren, voegde hij daar aan toe dat veel Latijnsamerikaanse schrijvers nu eenmaal buiten het eigen land hun beste boeken schreven. Met een verwijzing naar de Argentijn Cortázar die *Rayuela* in Parijs schreef (zie hierover de bijdrage van Maarten Steenmeijer elders in dit nummer), naar de Colombiaan García Márquez die *Honderd jaar eenzaamheid* in Mexico schreef, en de Cubaan Cabrera Infante die *Tres tristes tigres* in Brussel schreef, beloofde Donoso zijn Spaanse publiek min of meer dat hij in Chili zijn grote roman over de jaren in Spanje zou schrijven.

> '*In tegenstelling tot veel andere auteurs die tijdens de dictatuur van Pinochet naar Chili wilden (en konden) terugkeren, wordt Donoso bij zijn "retorno" geen strobreed in de weg gelegd*'

Tot op heden is dat boek er helaas nog niet gekomen. Het is sedert 1981 zelfs een beetje stil geworden rond Donoso. Op de aardige novel-lenbundel *Cuatro para Delfina* (1982) en de roman *La desesperanza* (1986) na, is er niet echt veel meer van de schrijver vernomen. Het lijkt zelfs wel of Donoso met de roman *La desesperanza* (*De wanhoop*), die handelt over de terugkeer van een banneling naar het Chili van Pinochet, breekt met zijn vroegere schrijverschap. Van afstand nemen, altijd de grote kracht van Donoso, is hier geen sprake. De titel van de roman is wellicht een verklaring voor

het feit dat de schrijver blijkbaar eerst de nieuwe realiteit moet verwerken, voordat hij inderdaad de nodige distantie kan betrachten om een kwaliteitsproduct af te leveren. Onbewust heeft Donoso met deze roman een nieuw bewijs geleverd voor zijn stelling dat je afstand moet kunnen nemen om een goed boek te schrijven: ook hijzelf schreef zijn (tot nu toe) beste boeken buiten Chili.

Chili (foto: Koen Wessing)

In tegenstelling tot veel andere auteurs die tijdens de dictatuur van Pinochet naar Chili wilden (en konden) terugkeren, wordt Donoso bij zijn 'retorno' geen strobreed in de weg gelegd. Dit komt vooral omdat hij in zijn geboorteland weliswaar geldt als een goed schrijver, maar niet als een politiek schrijver en dus ook niet als een gevaar voor de staat. In feite is Donoso, wiens boeken vrijwel allemaal in Barcelona zijn uitgegeven, zelfs bekender in Spanje dan in eigen land. Toch heeft hij grote invloed gehad op zijn generatiegenoten en op jongere Chileense schrijvers. Wat dat betreft valt op dat het werk van Donoso, tot aan zijn terugkeer naar Chili, altijd een enorme samenhang heeft vertoond. Daarmee heeft Donoso zich een eigen plaatsje veroverd binnen de nieuwe Latijnsamerikaanse literatuur. Hoewel Chili lange tijd vooral een land van dichters is geweest - denk maar aan de Nobelprijswinnaars Gabriela Mistral (1945) en Pablo Neruda (1971) - breekt met Donoso een nieuwe generatie proza-schrijvers door.

Dwang

Wanneer Donoso in de jaren vijftig begint te publiceren (in het Engels geschreven short stories!) wordt het literaire klimaat in zijn land nog beheerst door schrijvers die zwoeren

bij een realistische schrijfwijze. Zij vonden dat het Chileense proza heel sterk op het eigen land betrokken hoorde te zijn. Dat was overigens de trend in de meeste Latijnsamerikaanse landen. Enigszins afgesneden van niet-Spaanse invloeden, vond men in het algemeen dat literatuur vooral moest dienen om de zeden en gewoonten van het eigen land te beschrijven. Dit was nog een erfenis van het zoeken naar een eigen identiteit zoals dat overal in Latijns-Amerika in zwang was geraakt toen aan het begin van de vorige eeuw de meeste Latijnsamerikaanse landen onafhankelijk werden. Het spreekt voor zich dat dit de nodige nationalistische gevoelens had losgemaakt. Aan het eind van de negentiende eeuw had het naturalisme die speurtocht naar een nationale identiteit tot hoogste goed verheven: de romanschrijvers zochten een antwoord op de vraag in hoeverre factoren als bevolkingssamenstelling, bodemgesteldheid en klimaat het karakter van de mensen in hún land bepaald hadden.

Ook in de eerste helft van deze eeuw zagen veel schrijvers het als hun taak om te informeren over de strijd van de mens tegen de elementen van de natuur. Deze literaire traditie heeft in de loop der jaren de invloed ondergaan van diverse sociaal-realistische en psychologische stromingen, maar is in wezen steeds regionalistisch gebleven. In allerlei toonaarden wordt beschreven hoe de mens zoekt naar een oplossing voor bepaalde problemen die kenmerkend zijn voor zijn land of streek. Deze verbondenheid met het land heeft romans opgeleverd die door het beeld dat zij schetsen van een (meestal) rurale samenleving, hoogst interessant zijn. Als kronieken of getuigenissen bevatten zij kostbaar materiaal voor historici, antropologen of sociologen, maar slechts zelden ontstijgen zij het informatieve niveau. De meerwaarde die zij als document hadden in de tijd van verschijning, is nu grotendeels verdwenen. Qua vorm en inhoud zijn zij vaak te traditioneel en te voorspelbaar om artistieke waarde te behouden voor de lezer van nu. Schrijvers als Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes of Martín Luis Guzmán die destijds ook in Europa enige faam bezaten, worden nu vanwege hun literair-historische waarde nog vaak genoemd, maar nauwelijks meer gelezen.

De 'Boom'-literatuur

De top vijf van:
de abonnees op de Derde Spreker Serie

1. *Aarde der mensen*
   Pramoedya Ananta Toer
2. *Paringsvlucht*
   Lewis Nkosi
3. *In het midden van het leven*
   Shen Rong
4. *Nectar in een zeef*

Kamala Markandaya
5. *Het dorp Hibiscus*
Gu Hua

In de eerste romans van Donoso is nog wel iets van deze dwang tot historiseren aanwezig. Oppervlakkig beschouwd lijkt zijn eersteling, *Coronación (De kroning*, 1956), vanwege de uitzichtloze confrontatie tussen het proletariaat en de hogere burgerij, inderdaad op een poging om een realistisch beeld te schetsen van de Chileense klassenverhoudingen, maar al gauw wordt duidelijk dat de roman vooral een absurdistisch beeld schetst van de chaotische wereld van de moderne mens. Dat de roman zich afspeelt in de Chileense hoofdstad is eerder toeval dan opzet. Door de symboliek en de existentialistische problematiek van deze roman lijkt Donoso eerder aan te haken bij de schrijfwijze van de literaire avant-garde uit het buurland Argentinië, dan bij de regionalistische schrijfwijze die in Chili en de meeste andere Latijnsamerikaanse landen gebruikelijk was. In Argentinië was er in de eerste helft van deze

eeuw namelijk een grote groep schrijvers (Macedonio Fernández, Maréchal, Sábato, Borges enzovoorts), die meer oog had voor de literaire ontwikkelingen in Europa dan voor de 'bekrompen' literaire tradities uit eigen land. Juist door hun kritiek op die tradities en door hun experimenten met nieuwe verteltechnieken ontstonden in de Río de la Plata-regio modernistische stadsromans en fantastische verhalen die een rijke voedingsbodem zouden vormen voor de nieuwe Latijnsamerikaanse literatuur uit de jaren zestig en zeventig. Deze schrijversgeneratie, met namen als Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa en Carlos Fuentes, werd door de explosieve manier waarop zij gelanceerd werd, internationaal bekend als de 'boom'-generatie. In één klap werd gebroken met de eng-regionalistische schrijfwijze en was de grote, nieuwe, universalistische, Latijnsamerikaanse literatuur geboren.

Op het moment dat Donoso begint te publiceren wordt, zoals reeds beschreven, het panorama van de Chileense roman nog volledig gedomineerd door realistische auteurs als Eduardo Barrios en Manuel Rojas. Het is de verdienste van José Donoso geweest, met in zijn kielzog de iets jongere auteur Jorge Edwards, dat Chili tijdig aansluiting vindt bij de ontwikkelingen die elders op gang waren gekomen. Naast de realistische literatuur komt nu een literatuur op die eerder fantastisch of absurdistisch aandoet, en die door het geslaagde gebruik van nieuwe romantechnieken in staat is om andere kanten van de werkelijkheid te laten zien en om aldus nieuwe werelden te openen. Er verschijnen nu boeken die niet meer beantwoorden aan het cliché-beeld dat veel lezers hebben van de Latijnsamerikaanse samenleving en dus ook niet aan het verwachtingspatroon dat die lezers hebben van hoe een Latijnsamerikaans auteur behoort te schrijven. In zijn studie *Historia personal del boom* (1972) doet Donoso, zoals de titel al aangeeft, een persoonlijk verslag van zijn kennismaking met de 'boom'-literatuur. In al zijn bewondering en bescheidenheid gedraagt hij zich daarbij als een leerling van deze nieuwe schrijversgeneratie, maar in feite - en veel critici hebben daar inmiddels op gewezen - behoort ook Donoso zelf tot de groep schrijvers die er in de jaren zestig voor zorgde dat de diverse nationale Latijnsamerikaanse literaturen deel uit gingen maken van de wereldliteratuur.

> '*In het werk van Donoso gaat het voortdurend om de wijze waarop de moderne mens (en "toevallig" komt die meestal uit Chili) ten prooi valt aan een alles overheersende chaos*'

Chaos, verval en verloedering

In het werk van Donoso gaat het voortdurend om de wijze waarop de moderne mens (en 'toevallig' komt die meestal uit Chili) ten prooi valt aan een alles overheersende chaos. Wat Donoso steeds weer wil laten zien is dat in dat opzicht alle mensen gelijk zijn: sexe, klasse, leeftijd of milieu zijn factoren die de mensen met elkaar verbinden. Dat diezelfde factoren ook mensen van elkaar gescheiden houden komt doordat wij onszelf een rol toebedelen in dit leven, en wij ons verbergen achter een masker. Vrouwen horen niks te hebben met jonge jongens, mannen niet met travestieten en

serveerstertjes niet met hoogleraren. Volgens Donoso zijn dit soort taboes of remmingen onnatuurlijk en leiden zij uiteindelijk slechts

tot ongeluk en chaos. Zo worden in *Este domingo* (*Deze zondag*, 1966) vertegenwoordigers van drie maatschappelijke klassen ten tonele gevoerd, die door diverse liefdesrelaties met elkaar in contact treden, maar nooit echt tot elkaar komen. Het onmogelijke van die relaties komt op een zondag, het centrale vertelpunt van de roman, pijnlijk tot uiting. In een interview uit 1975 met G.R. McMurray over dit soort onmogelijke relaties zegt Donoso: ‘Het gebrek aan communicatie tussen mijn personages is een metafoor van mijn gevoel dat communicatie met God onmogelijk is: met een God die niet bestaat kun je ook niet communiceren.’ Het is dan ook niet toevallig dat de zondag waarop de heldin van *Este domingo* wanhopig door de sloppen dwaalt op zoek naar haar geliefde, vergeleken wordt met een afdaling naar de hel, terwijl ook het motto van de volgende roman van Donoso, *El lugar sin límites* (1966; Ned. vert. *Deze plaats is overal*), een verwijzing naar de hel bevat. Het is een citaat uit *Doctor Faustus* van Marlowe. Op de vraag van Faust waar de hel is antwoordt Mefistofeles: ‘(...) De hel heeft geen grenzen en is niet beperkt tot één hier bepaalde plaats, want de hel is hier waar wij zijn, en hier waar de hel is, moeten wij blijven...’ Ook in deze roman, die wederom fragmentarisch rond een enkele zondag is opgebouwd, rebelleren de drie hoofdfiguren tegen een onontkoombaar noodlot. Gedoemd als zij zijn te leven in El Olivo, een dorpje in het diepe zuiden van Chili, zijn zij volledig afhankelijk van de grillen van Don Alejandro Cruz, die als een god heerst over hun aards bestaan. Zowel de oude travestiet Manuel/Manuela, als La Japonesita, zijn dochter en bordeeleigenaresse, alsook Pancho Vega, de bastaardzoon van Don Alejandro Cruz, zijn door hem tot elkaar veroordeeld. Het is een wereld van verval en verloedering, waar niemand zich aan kan onttrekken. Het plaatsje El Olivo (De olijfboom -weer een verwijzing naar het Lijdensverhaal? -) had inderdaad ‘overal’ kunnen zijn.

Het boek is een voorstudie van *El obsceno pájaro de la noche* (1970; Ned vert. *Obscene nachtvogel*), een uiterst complexe roman die zich afspeelt in het Huis van de Geestelijke Oefeningen van de Menswording van La Chimba. In dit tehuis, ooit gesticht als klooster, leven slechts oude dienstertjes en dwaze weesjes. Er ontwikkelt zich een vreemd spel vol morbide situaties waarbij twee zwangerschappen de traditionele rolpatronen volledig weten om te draaien. Zo wordt het verhaal grotendeels verteld door El Mudito (de stomme) die van dienaar tot meester is geworden. El Mudito ‘spreekt’ niet alleen, hij is ook voortdurend aan metamorfoses onderhevig, en nooit is helemaal duidelijk of wat hij vertelt (schrijft?) droom of werkelijkheid is. Op een gegeven ogenblik past Mudito zelfs in een pakje, als ware zijn relaas de roman zelf geworden. Door dit soort effecten lijkt de *Obscene nachtvogel* een Jeroen Bosch-achtige wereld vol dwazen en mismaakten; een barokke, surrealistische parodie op de werkelijkheid.

> ‘*De hel heeft geen grenzen en is niet beperkt tot één hier bepaalde plaats, want de hel is hier waar wij zijn, en hier waar de hel is, moeten wij blijven*.’

Allegorie

Heel boeiend is ook de nog niet in het Nederlands vertaalde roman *Casa de campo* (*Het buitenhuis)* uit 1978. Opnieuw speelt hier een schrijver-verteller een rol, die zich nu

zelfs niet alleen tot de ‘andere’ personages richt, maar ook tot de lezer. De vorm van meta-literatuur die zo ontstaat is echter geen doel op zich. Zij is onderdeel van het algehele streven van Donoso om literatuur een allegorie van de maatschappelijke werkelijkheid te doen zijn. Rond 1870, op het enorme buiten van een gegoede Chileense familie nemen kinderen en (andere) onderdrukten tijdelijk de macht over. Doordat zij een vreemdsoortige coalitie vormen en er een totale chaos van maken, vormen zij een makkelijke prooi voor de rijke ouderen, die hun macht herstellen en vervolgens het landgoed aan buitenlanders verkopen. Een parallel met Chili gedurende het experiment-Allende ligt voor de hand, maar iedereen zal begrijpen dat deze allegorie ook op andere situaties van toepassing kan zijn. Toen Donoso enige jaren na het voltooien van deze roman als ‘vreemdeling’ naar zijn geboorteland terugkeerde, moet hij nog vaak aan de betekenis van die allegorie gedacht hebben. Wellicht heeft hem dat het schrijven een tijdlang bemoeilijkt. Maar nu, tien jaar later, kan hij er hopelijk weer toe komen, om met de nodige distantie van de vreemdeling, de roman over Spanje te schrijven die wij nog van hem te goed hebben.

Klaas Wellinga
Ed Vega & The Nuyoricans
Poëzie van en voor de straat

‘Nuyoricans’ noemen ze zichzelf, de Puertoricanen in New York. Al voor de Tweede Wereldoorlog woonden er duizenden in Spanish Harlem, maar vooral sinds de jaren vijftig zijn ze, op de vlucht voor de armoede in eigen land, en masse naar de Verenigde Staten geëmigreerd. Zonder problemen overigens, want de bewoners van Puerto Rico, dat in 1898 na een korte oorlog met Spanje door de Noord-Amerikanen is geannexeerd, bezitten sinds 1917 het Noordamerikaanse Staatsburgerschap. In New York alleen al wonen er zo'n drie miljoen, evenveel als op het eiland zelf. Exacte cijfers over hun aantal zijn niet bekend omdat de volkstellers meestal geen Spaans spreken en de Puertoricanen niet erg genegen zijn om antwoord op hun vragen te geven. Voor het merendeel leven ze aan de zelfkant van de maatschappij, in de slums van Spanish Harlem - of El Barrio, zoals ze zelf deze wijk, die al voor de Tweede Wereldoorlog overwegend Puertoricaans was, noemen -, de Lower East Side (Loisaida), de South Bronx, Bushwick en Sunset Park. Naargeestige sloppenwijken waar de Newyorkers zich liever niet in wagen vanwege de slechte faam die de Puertoricanen genieten en de dreigende sfeer die opstijgt uit deze getto's vol vervallen, gore en vaak uitgebrande huizen en flatgebouwen. Veel kans om uit deze omgeving te ontsnappen hebben de Puertoricanen niet; hun Amerikaanse droom begint en eindigt meestal in de getto's:

> Voor den beginne
> schiep God God
> In den beginne
> schiep God de getto's en de sloppen
> en God zag dat het goed was.
> Daarom zei God:
> ‘Daar zij meer getto en slop’
> en er waren meer getto's en sloppen.[1.]

Ook Ed Vega is met de grote golf immigranten in New York terechtgekomen: in 1948, toen hij twaalf jaar oud was, vestigden zijn ouders zich in El Barrio en daar woont hij nog steeds, in een aardig appartement aan een van de brede avenue's. Hij behoort tot de 20% Puertoricanen die wel een behoorlijk bestaan in New York heeft weten op te bouwen, in tegenstelling tot de rest, die het niet ‘gemaakt’ heeft:

> Ze werkten
> ze waren altijd op tijd
> kwamen nooit te laat
> Ze hielden altijd hun mond
> als ze uitgescholden werden
> Ze werkten
> Ze namen nooit een dag vrij
> buiten de officiële vakantiedagen
> ze staakten nooit
> zonder toestemming
> Ze werkten
> tien dagen per week
> en kregen slechts vijf uitbetaald

Ze werkten
Ze werkten
Ze werkten
en ze stierven
Ze stierven blut
ze stierven in de schulden...
Ze stierven gisteren vandaag
en zullen morgen weer sterven...
Allen stierven
wachtend op de heropening
van de Tuin van Eden
onder een nieuwe directie
Allen stierven
dromend van Amerika.’[2.]

Sensationele verhalen

Vega's eerste publikatie dateert pas uit 1977: ‘Ik kom,’ zo vertelt hij, 'uit een literaire familie: mijn vader, een oom en ook vrienden van de familie hielden zich bezig met poëzie en toneel, dus dat heeft me wel gestimuleerd. Maar eerst moest ik natuurlijk goed Engels leren, want toen ik in New York kwam sprak ik

alleen maar Spaans. Dat heeft me wel een jaar of tien gekost, tien jaar waarin ik erg veel gelezen heb. Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Scott Fitzgerald. Hun complete werken heb ik gelezen. Puur toeval eigenlijk, want mijn zuster had een baantje als werkster in een groot huis waar ze een enorme bibliotheek hadden en zo kon ik aan die boeken komen. En in Griekenland, waar ik bij de Amerikaanse luchtmacht gelegerd was, ben ik toen gaan schrijven. Echt geweldig was dat niet, want het heeft me nogal wat tijd gekost om het Engels zo goed te beheersen dat ik ook in die taal kon schrijven. De eerste dingen die ik schreef waren bedroevend slecht. Pas in 1977 heb ik mijn eerste verhaal, ‘Wild horses’, gepubliceerd, en toen was ik al veertig. Wat natuurlijk ook heeft meegespeeld is dat er weinig interesse was van de kant van de uitgevers. Zij waren namelijk vooral belust op sensationele verhalen als *Down these mean streets* van Piri Thomas en *Nobody's Hero* van Lefty Barretto, verhalen over het leven in de slums, over drugs, jeugdbendes, straatgevechten en criminaliteit. Ze hebben mij ook gevraagd een boek als *Down these mean streets* te schrijven, want de uitgevers en de lezers wilden onze vuiligheid zien. En er is natuurlijk veel vuiligheid in de Puertoricaanse wijken, maar er zijn ook andere dingen. Bovendien is mijn leven heel rustig, heel normaal geweest, dus waarom zou ik over al die ellende schrijven? Ik heb goede ouders gehad en heb nooit heroïne of cocaïne gebruikt. Ik heb natuurlijk wel vaak op straat gevochten, maar dat is hier in El Barrio heel normaal. Natuurlijk beschrijf ik in mijn werk wel wat ik hier in de wijk om me heen zie, maar ik heb nooit in de gevangenis gezeten. Het gevolg was dat de uitgevers weinig belangstelling voor mijn werk hadden: steeds werden mijn verhalen afgewezen met de opmerking: ‘We zijn op het ogenblik niet geïnteresseerd’.’[3.]

Down these mean streets van Piri Thomas dateert uit 1967. Het is een autobiografie waarin Thomas vertelt hoe hij in de slums opgroeit, lid wordt van een jeugdbende, deelneemt aan de gang-oorlogen, aan de drugs verslaafd raakt in de misdaad belandt en tenslotte, na een gewapende roofoverval, gearresteerd wordt en jaren in de gevangenis zit. Lefty Barretto's boek uit 1976 doet dat verhaal nog eens dunnetjes over. Deze autobiografieën en ook films als ‘West Side Story’ bevestigden alle cliché's en stereotypen die in de Verenigde Staten de ronde deden over de Puertoricanen, cliché's waar de Amerikaanse kranten in de jaren vijftig en zestig vol mee stonden.

Literaire beweging

In die periode komt ook de literatuur van de Nuyoricans op: 1968 is het jaar van de doorbraak. Voor die tijd waren er alleen maar enkele getuigenissen en autobiografieën verschenen, maar vanaf 1968 is er sprake van een literaire beweging. Aanvankelijk alleen in de poëzie, maar al vrij snel ook op het gebied van toneel. Het was een literatuur uit de getto's, geschreven in de taal van de straat, een curieuze, maar zeer vernieuwende mengeling van Spaans en Engels (het zgn. ‘Spanglish’). De bekendste figuren die naar voren kwamen waren: Miguel Piñero - die aanvankelijk geen deel uitmaakte van de ‘Nuyorican Poets Movement’ omdat hij in Sing-Sing gevangen zat, waar hij in 1972 het stuk *Short Eyes* schreef; een rauw werk over het leven in de gevangenis dat door de toneelcritici van New York tot het beste stuk van het

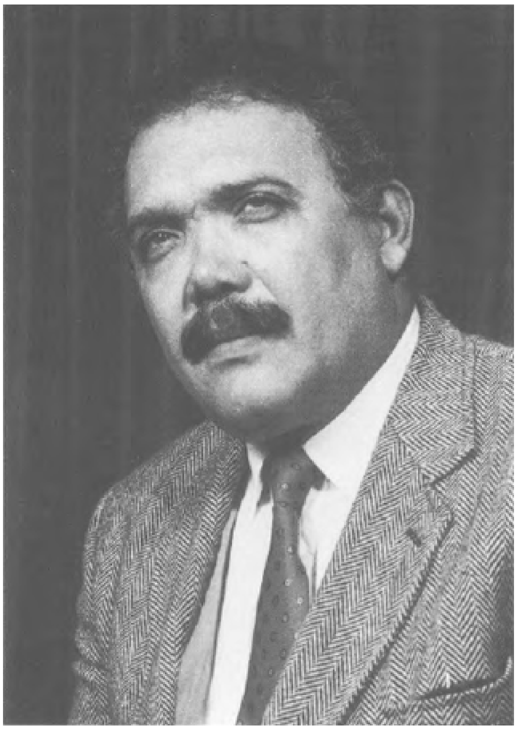
seizoen 1973-1974 werd uitgeroepen -, Miguel Algarí, Tato Laviera, José Angel Figueroa, Sandra Maria Esteves, Victor Hernández Cruz en Pedro Pietri. Zij schreven een sterk ritmische poëzie, salsa-poëzie, poëzie om te horen. Poëzie van en voor de straat. Poëzie die vaak ironisch of sarcastisch de problematiek van de getto's beschreef: alcohol, drugs, misdaad, discriminatie en werkloosheid - waar in de jaren tachtig een nieuw ernstig probleem is bijgekomen: aids.

De 'Nuyorican Poets' traden op in kroegen, in de metro en op straat en in 1975 kregen ze ook de beschikking over het 'Nuyorican Poets Cafe' waar vele culturele aktiviteiten plaats vonden: poëzievoordrachten, toneel, muziek, exposities en rechtstreekse radio-uitzendingen. Na de dood van Piñero, die eind 1988 overleden is ten gevolge van een overdosis heroïne, is Pietri de bekendste en ook, hoewel hij altijd in het zwart gekleed gaat, de meest kleurrijke schrijver van de Nuyoricans: 'Mijn doorbraak,' zo vertelt hij, 'kwam in 1968, met de bundel

Puertorican Obituary. Voor die tijd had ik rock & roll-liedjes geschreven omdat een buurjongen van me in El Barrio een grote hit had met “Why do fools falle in love” Frankie & The Teenagers heette zijn groep. Veel heeft hij er niet aan gehad: de managers en platenmaatschappijen streken het geld op en Frankie is doodgegaan aan een overdosis. Dat was dus mijn voorbeeld, niet die overdosis, maar hits maken, dat leek me wel wat. Maar mijn teksten waren troep, pure shit, dus daar ben ik mee opgehouden. Met mijn gedichten ging het een stuk beter. *Puertorican Obituary* was meteen in 1968 een succes. Ik had er al mijn frustraties ingestopt, frustraties die ik deel met alle andere Puertoricanen die naar New York gekomen zijn. Op zoek naar “the land of milk and honey”, maar wat we vonden was “a land of shit”: discriminatie, smerige krotten in smerige getto's, smerige baantjes en ook nog eens smerige oorlogen waarin we moesten vechten. In 1968, na een jaar Vietnam, was ik het zat. “Fuck the system”, dacht ik, ik ga nooit meer werken. En sindsdien heb ik ook nooit meer gewerkt, het leger was mijn laatste echte baantje. Al die ervaringen heb ik in *Puertorican Obituary* gelegd en sindsdien leef ik van het schrijven.’[4.]

Relativerend

Pas in de zeventiger jaren zijn de Nuyoricans ook fictie gaan schrijven: Nicholasa Mohr, die vooral bekend is geworden door haar kinderverhalen, en Ed Vega zijn de twee (in beperkte kring) bekende namen. Van de hand van Vega zijn tot nu toe verhalen in tijdschriften en twee boeken verschenen: de roman *The comeback* (1985) en de verhalenbundel *Mendoza's dreams* (1987). Binnenkort verschijnt ook de bundel *Casualty Report*. In al zijn werken staat de problematiek van Puerto Rico en de Puertoricanen in de Verenigde Staten centraal, zij het niet zo cynisch en agressief als bij de generatie van '68. Vega's humor is veel relativer ender en milder, hoewel hij ook verzot is op de karikatuur.


Ed Vega (foto: Max Koot)

De twee novellen die in het Nederlands vertaald zijn, het sappige *De waarheid over de verovering van Fructífera Soto* en het slapstickachtige *De jacht naar geluk*[5], vormen een goed voorbeeld van zijn stijl van schrijven en zijn ironie. In *De jacht naar geluk* ridiculiseert hij de mythe van de Amerikaanse droom, het bekende verhaal van de krantenjongen die miljonair wordt. In de eerste regels wordt de toon al gezet: ‘Een ding is zeker: de Verenigde Staten van Amerika is het land van de grote mogelijkheden. Mensen van eenvoudige komaf klimmen op tot de hoogste en invloedrijkste

posities binnen de overheid, volslagen onbekende lieden worden van de ene dag op de andere wereldberoemd en doodgewone mensen weten hun dromen om te zetten in vele miljoenen dollars, vaak door de uitvinding van een nutteloze prul. En toch moeten we het antwoord schuldig blijven op de vraag hoe deze wonderen tot stand komen. Het is ook nergens goed voor te speculeren over hoe het komt dat iemand succes heeft...' Wat dan volgt is een zeer ludiek verhaal over een arme Puertoricaanse immigrant in New York die op volslagen waanzinnige manier miljonair wordt, terwijl en passant ook het leven in New York op de hak genomen wordt.

Door zijn verhalen en zijn roman - die de spot drijft met het universitaire leven en de wereld van de sport (ijshockey) - is Vega binnen de Puertoricaanse gemeenschap zeer bekend geworden. Daarbuiten echter niet, ondanks het feit dat hij begin 1989 als eerste Nuyorican 20.000 dollar van de National Endowment for the Arts heeft gekregen voor een roman waar hij mee bezig is. Van de literatuur kan hij echter niet leven: 'Mijn boeken zijn bij de Arte Püblico Press verschenen. In het Engels natuurlijk, want zoals de meeste Nuyoricans schrijf ik in het Engels. De oplagen zijn echter beperkt: 3500 exemplaren, en bovendien kun je ze vrijwel nergens krijgen. Bij Barnes en Nobel, de grote boekhandels hier in New York, zie je ze niet. Bovendien is er nog een probleem bij Arte Püblico: hun editing is vrij slecht. Aan *The comeback* hebben bijvoorbeeld vier editors gewerkt, die soms veranderingen hebben aangebracht, betekenisveranderingen, en bij *Mendoza's dreams* staat mijn naam niet eens op het omslag. De prijs die ik van de National Endowment for the Arts heb gekregen is het eerste positieve wat dit land voor mij gedaan heeft. Die prijs helpt, maar dat betekent nog niet dat ik van mijn boeken kan leven. Gelukkig heeft mijn vrouw een goede baan, zij is de enige in ons gezin met een echte baan: mijn dochter [Suzanne Vega] zingt, mijn zoons schilderen en fotograferen en ik schrijf...'[6.]

Eindnoten:

1. Miguel Piñero: fragment uit *The book of Genesis according to Saint Miguelito*, vert, door Jan Eijkelboom.
2. Pedro Pietri: fragment uit *Puertorican Obituary*, vert, door Klaas Wellinga.
3. Interview met Ed Vega, afgenomen door Klaas Wellinga, maart 1989.
4. Interview met Pedro Pietri, afgenomen door Klaas Wellinga, maart 1989.
5. 'De jacht naar geluk' is verschenen in de bundel: *Puertoricaanse literatuur in Nueva York*, samengesteld door Klaas Wellinga, uitg. Wereldvenster Novib, 1990. Naast Vega zijn in deze bundel vertegenwoordigd: Pedro Pietri, Muguel Pñero, Piri Thomas, Tato Laviera en Pedro Juan Soto.

6. Zie noot 3.

Roos-Marie Tummers

Onbereikbare droomvrouw, moeder of maagdelijke non
Eenzijdige vrouwbeelden in vijf novellen

De Ambo-Novib-cassette die uitkomt ter gelegenheid van de 100ste uitgave in de Derde Spreker Serie bevat zes novellen. Zes novellen in één cassette van schrijvers die allen afkomstig zijn uit de Derde Wereld. Behalve de problematische en discutabele verdeling van de wereld in een Eerste, Tweede en Derde Wereld, zitten er meer haken en ogen aan het gebruik van een sterk generaliserende term als ‘de Derde Wereld’. Er is al veel over gezegd en geschreven, maar het gevaar dat Shiva Naipaul beschrijft in zijn essay ‘De Derde Wereld een illusie’ is misschien nog wel het belangrijkste:

‘Domweg Ethiopië, India en Brazilië onder die ene vlag van Derde-Wereldschap te brengen is net zo absurd en denigrerend als de oude bewering dat alle Chinezen op elkaar lijken. Mensen lijken alleen op elkaar als je geen zin hebt ze goed genoeg te bekijken.’

Gelukkig biedt literatuur een mogelijkheid om mensen in verschillende culturen te observeren, zij het vooral door de bril van de auteur. En als die auteurs ook nog eens voornamelijk mannen zijn dan wordt de wereld, die wordt beschreven, door die mannelijke visie bepaald.

Minder vrouwelijke auteurs

Vijf van de zes novellen zijn door een man geschreven. Geeft deze cassette een representatieve weergave van de verhoudingen tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs in de zogenaamde Derde Wereldlanden?

Niemand zal daar antwoord op kunnen geven. Want hoeveel kladjes met briljante literatuur van vrouwen liggen er niet ergens verstopt? Hoeveel verhalen en liederen zijn er door vrouwen gecreëerd maar nooit opgeschreven? Tijdens mijn onderzoek in 1986 naar de orale literatuur van vrouwen in Senegal bleek dat op dit moment vooral de vrouwen de verhaaltraditie in ere houden. Ondanks de concurrentie van radio en soms t.v. blijven de vrouwen hun verhalen doorgeven, niet alleen ter vermaak maar vooral als een onderdeel van de opvoeding. Via de verhalen krijgen de kinderen waarden en normen bijgebracht die belangrijk zijn als leidraad in hun leven.

Los hiervan is het evident dat er met name in de zogenaamde Derde Wereldlanden veel minder vrouwelijke auteurs weten door te dringen tot het literaire circuit. In *Ongehoorde woorden. Vrouwen en literatuur in Afrika, Azië en Latijns-Amerika* (Het Wereldvenster/Novib, 1984) blijkt dit onder meer uit interviews met schrijfsters uit Afrika (Miriam Tlali uit Zuid-Afrika), Azië (Nabaneeta Deb-Sen uit India), het Caraïbisch gebied (Astrid Roemer uit Suriname) en Latijns-Amerika (Cristina Peri Rossi uit Uruguay).

Nu ook in die gebieden steeds meer vrouwen de middelbare school doorlopen en soms de universiteit, groeit het aantal vrouwen dat schrijfster wordt. Toch hebben vrouwen nog steeds veel meer barrières te overwinnen dan hun mannelijke collega's.

Het beeld van de vrouw in deze vijf novellen zal beïnvloed zijn door het gegeven dat de auteurs mannelijk zijn. Dat het beeld van de vrouw in deze novellen eenzijdig zou zijn, had ik dan ook wel verwacht, maar dat het zó eenzijdig is, viel toch wel tegen. De vrouwen in de vijf novellen zijn allen in te delen bij drie clichébeelden: de zich afslovende, altijd beschikbare moeder; de begerenswaardige, meestal onbereikbare vrouw en de maagdelijke en sexueel naïeve non. Wellicht ten overvloede wil ik benadrukken dat deze verschillende vrouwbeelden niet uniek zijn voor Derde Wereldliteratuur. Talrijke literatuurwetenschappelijke studies hebben de beperktheid van het vrouw-

beeld in de literatuur van vroeger en nu aangetoond.

Onderworpen

Eén uitzondering wil ik noemen. Dat is Sembène Ousmane uit Senegal. In zijn novelle *Niiwam* speelt de vrouw nauwelijks een rol, maar uit ander werk van Ousmane blijkt dat deze schrijver zich wezenlijk in haar heeft verdiept.

De vrouw is onderworpen aan de man, maar zij komt in opstand. Ik denk bijvoorbeeld aan de moeder, Ngoné War Thiandum, in *De vrucht van de schande*. Zij ontdekt dat het kind dat haar dochter draagt, verwekt is door haar eigen man. De moeders... In het begin van deze novelle worden ze als volgt beschreven:

> Onderworpen door de man, bang voor de eigentijdse werkelijkheid. Stil, met bezwaard gemoed, deden de moeders er het zwijgen toe.

En:

> Als alle vrouwen in dit land figureerde Ngoné War Thiandum in deze samenleving, volgestopt met zinspreuken, met wijze raad, adviezen om passief en volgzaam te zijn; de vrouw dit, de vrouw dat, onvoorwaardelijke trouw en aanhankelijkheid, totale onderwerping van lichaam en geest, opdat haar echtgenoot, haar tweede meester na Yallah, een goed woordje voor haar zou doen bij Yallah voor een plekje in het paradijs. De vrouw vervulde hier slechts de rol van toehoorster. Nooit gaf men haar - behalve als het om de huishouding ging - de gelegenheid haar standpunt te formuleren, haar mening ten gehore te brengen. Ze moest luisteren en doen wat haar echtgenoot zei. Ngoné War Thiandum had zelfs het punt bereikt waarop ze was gaan denken, of, beter gezegd, ervan overtuigd was geraakt dat de woorden van een man altijd zinniger waren dan de ideeën die ze er zelf in stilte op nahield. Omdat ze een vrouw was - en zo verging het alle vrouwen, meende ze - had ze nog nooit een goede inval gehad.

Dat deze rol van toehoorster niet alleen geldt voor de vrouw in Senegal moge duidelijk zijn. Maar deze vrouw komt door de incestueuze daad van haar man tot andere gedachten. ‘En als door een scheurtje, een gaatje dat ze onbewust zelf steeds groter had gemaakt, zo kwam ze tot de ontdekking - die voor haar nieuw was - dat ze alle gebeurtenissen kon beoordelen vanuit haar eigen ik, als vrouw’. Het is bij hoge uitzondering dat je een dergelijke ontwikkeling bij een vrouw, beschreven ziet door een mannelijke auteur.

De vrouwen zijn onderworpen aan de man, ook in de wereld van Ousmane, maar hij interesseert zich juist voor die vrouwen die zich daar aan ontworstelen. De mannen in zijn wereld moeten hardvochtig zijn, tenslotte hebben zij de uiteindelijke verantwoordelijkheid voor vrouw en kinderen. Maar Ousmane heeft ook oog voor de momenten waarop die man-

nen wél hun emoties tonen. Dat maakt zijn verhalen zo door en door menselijk.

Vader Thierno in *Nüwam*, die zijn dode zoontje illegaal met de bus naar een begraafplaats wil brengen is zo'n ontroerend menselijk figuur. Hij wordt geholpen door een voddenman die een buskaartje voor hem koopt:

> Zij keken elkaar aan. Thierno sloot zijn ogen. Toen hij ze weer opende, stonden er tranen in. De voddenman schudde zijn hoofd, alsof hij zeggen wilde: 'een man huilt niet'. Hijzelf hield zich goed, door zijn eigen tranen terug te dringen.

Mannelijkheid

In de verhalen van de vier andere schrijvers wordt juist de traditionele kant van de mannen benadrukt en de vrouwen spelen een ondergeschikte of typisch vrouwelijke rol.

Het spannende en knap geschreven verhaal van de Egyptische schrijver Idris, 'De vreemdeling', is een raamvertelling. Het wordt verteld door een vriend van de ik-figuur.

Deze vriend, Sjorbagi, begint zijn verhaal met het moment waarop hij bezig is met het proces van volwassen worden. Hij wordt in die tijd gedreven door het verlangen een man te doden. Hij zegt hierover:

> Het was een verlangen dat niet alleen bij mij voorkwam, maar ongetwijfeld ook bij anderen aanwezig is en ooit bij hen bovenkomt, vooral wanneer zij hun voet op de drempel van de mannelijkheid zetten en iets buitenissigs doen om daarna het gevoel te hebben dat ze man zijn geworden.

En:

> Het zijn allemaal natuurlijke verlangens die ten doel hebben zichzelf te bewijzen dat ze man zijn geworden, en dat moet op een ruwe, mannelijke manier gebeuren.

Een vergelijkbaar verlangen had Sjorbagi als kind al gehad, maar dat had zich op dat moment alleen nog maar op de kat gericht. Uiteindelijk weet de kat hem zo'n angst aan te jagen dat hij wegvlucht. En daar wordt de eerste vrouw in het verhaal beschreven; de altijd op de achtergrond aanwezige en eeuwig beschikbare moederfiguur:

> Ik weet niet hoe ik op het laatste moment heb kunnen ontsnappen, maar ik vluchtte de kamer uit en rende trillend weg zonder op of om te kijken, op zoek naar mijn moeder, om me wild in haar armen te werpen en mijn gezicht en ogen in haar boezem te verbergen. Ik had wel helemaal in haar willen verdwijnen.

Maar op zijn veertiende is dan toch het moment gekomen dat Sjorbagi daadwerkelijk zijn mannelijkheid moet bewijzen: ‘Om kort te gaan, ik wilde een held worden, aangezien mannelijkheid per definitie heldhaftigheid betekende.’

Zijn de mannen helden in dit verhaal, de vrouwen worden gelijkgesteld met wezels; angstige, laffe wezentjes. Veelzeggend is de uitspraak van Sjorbagi wanneer hij beschrijft wat er door hem heenging toen de Vreemdeling, een gevaarlijke door de politie gezochte man, aan hem verschijnt, verkleed als vrouw: ‘Als een duivel ons in de gedaante van een duivel verschijnt worden we bang, maar als hij verschijnt in de gedaante van een wezel, staan we doodsangsten uit.’

De begeerlijke vrouw

Behalve de vrouw als de beschermende moeder, altijd met haar armen wijd open gespreid om haar kinderen te troosten, komen we in dit verhaal een ander clichébeeld van de vrouw tegen; de begeerlijke vrouw die alleen maar in superlatieven kan worden beschreven. Het gaat hier om Warda, de echtgenote van de Vreemdeling: ‘Ze was de aantrekkelijkste, mooiste en begeerlijkste vrouw die ik ooit had gezien.’ Opmerkelijk is het dat Sjorbagi's mening over haar als een blad aan de boom verandert wanneer de aanvankelijk alleen maar mooie, lieve en begerenswaardige vrouw zelf initiatieven gaat nemen en hem probeert te verleiden:

> Ze betastte met haar electrische vingers mijn gezicht, mijn kin en mijn donzen snor. Het ergerde mij dat ik werd behandeld als een stuk speelgoed, zonder mening en zonder verstand (...). 'Misschien kwam het door de ergernis, afkeer en de vreemde situatie dat ik plotseling een enorme minachting voor Warda voelde, ondanks haar verblindende schoonheid en haar dwingende, overweldigende persoonlijkheid.

(foto: Jan Kees van de Werk)

Ik ben bang dat Sjorbagi juist die minachting voelt doordat Warda zo'n enorme persoonlijkheid blijkt. Het mag bekend worden verondersteld dat er mannen zijn die onzeker worden van zelfbewuste vrouwen en hun onmacht wordt als een soort overlevingsmechanisme omgezet in afkeer en minachting voor de bewuste vrouw. Sjorbagi weet met deze hem onbekende kant van de vrouw geen raad: 'Wat dacht die slet wel van me? En wie dacht ze dat ze zelf was? In een opwelling van haat rukte ik me van haar los.' In werkelijkheid haat hij niet de vrouw, maar het feit dat het hem zoveel moeite kost haar te weerstaan, terwijl hij tegelijkertijd nooit zijn grote held, de Vreemdeling, zou willen bedriegen. Later komt hij erachter dat de Vreemdeling hem juist naar zijn vrouw heeft gestuurd om te kijken 'hoe onderworpen zij nog aan hem was':

> Hoe kon ik weten dat de Vreemdeling juist mij had gekozen om aan Warda te bewijzen dat zijn invloed veel sterker was dan haar vrouwelijkheid en schoonheid en dat zij het tegendeel had willen bewijzen door te doen wat ze had gedaan?

Sjorbagi blijft een afkeer van haar houden: 'Ik kon het niet verdragen dat een ervaren en bedreven man als hij zoveel moeite deed voor een vrouw als zij, die hem niet waard was en geen respect had voor zijn kracht.' Sjorbagi vermoedt dat de Vreemdeling zo aan deze vrouw blijft hangen 'omdat zij het levende bewijs was dat zijn invloed niet oneindig was en dat ook hij, net als ieder ander, zijn grenzen had.' De reden waarom hij de vrouw haat, zou dan juist weer de reden voor de Vreemdeling zijn om van haar te houden. Uiteindelijk blijft deze vrouw de touwtjes in eigen handen houden. Ze vertrekt met de noorderzon en niemand weet waarheen. Sjorbagi is verbaasd tranen in de ogen van de Vreemdeling te zien verschijnen als hij hem dit nieuws vertelt.

De onbereikbare vrouw

In de novelle *De verloren tijd* van Donoso komen we dezelfde twee stereotype vrouwenbeelden tegen: de zorgende moeder en de oogverblindende, begerenswaardige jonge vrouw. De verteller, student in de jaren '40 in Santiago de Chile in Chili, behoort tot een groep Proustianen, studenten die allen de hoop koesteren ooit zelf schrijver te worden. De verteller weet een beurs voor Parijs te bemachtigen en dwingt op die manier veel respect af, al zal hij in de twee jaar dat hij in Parijs doorbrengt weinig bereiken. De verteller is alleen al blij dat hij het armzalige huishouden van zijn ouders een tijd vaarwel kan zeggen en hij vereenzelvigt zijn moeder met de benepen armoede van zijn jeugd:

> Ik gaf antwoord op het geroep van mijn moeder die door de dunne tussenwand heen

> vroeg of ik nog wat nodig had, maar bij mezelf herhaalde ik, irrationeel, kwaad, dat ik na deze maaltijd nooit meer, wat Neruda ook mocht zeggen, zeeaal zou aanraken, die mijn arme moeder als feestelijk afscheidsmaal stond klaar te maken (...).

De moeder komt in deze novelle steeds voor als de zorgende moeder in wier armen ook deze jongeman, net als Sjorbagi, vlucht als het hem allemaal teveel wordt.

Het andere clichébeeld, dat van de begeerlijke, maar onbereikbare vrouw, wordt belichaamd door drie vrouwen: de rijke Oriane, voor de Proustianen bijgenaamd de hertogin van Guermantes, door de verteller de hoofdrolspeelster genoemd, die alleen maar gestalte krijgt met adjectieven als: ‘oogverblindend’ en ‘mooi’ en ‘prachtig’; Odette of Picha Paez, door zijn zusje aangeduid als: ‘een lange, blonde, hele chique dame’ en door hemzelf ‘dit wezen van puur klatergoud’ genoemd. En tenslotte Mme Verdurin: ‘ze was wat ouder dan wij en natuurlijk waren we allemaal verliefd op haar, zo naïef, betoverend, beeldschoon (...)’. Alsof het zomaar vanzelfsprekend is om verliefd te worden op een naïeve, beeldschone vrouw.

Opvallend is het dat de onbereikbare Oriane, net als Warda in het vorige verhaal, veel van haar charme verliest als de man vanuit wiens visie wij haar bekijken, haar beter leert kennen. Nadat Oriane de ik-figuur bekend heeft niet gelukkig te zijn met haar luxe leventje en graag toneellessen zou willen nemen, wordt zij een stuk oninteressanter:

> Ik was kwaad dat ze vanuit de volmaaktheid van haar totaal onbereikbare wereldse Olympus af wilde dalen tot de verlangens van een knap, derdejaars studentje Pedagogie (...). Met smart besefte ik dat haar leven net zo alledaags was - alleen in een andere tessituur geschreven - als de dagelijkse vermoeidheid van mijn moeder in de keuken en van mijn tante die op het provinciehuis werkte (...). Toen ik Oriane zo voor mijn ogen af zag dalen, veranderde ze in mijn gelijke; niet alleen in mijn gelijke maar in mijn gehate, mijn geliefde wederhelft.

De gelijkenis met Warda wordt nog opvallender als ook Oriane toenaderingen gaat maken en daarmee in de ogen van de man - die zich in feite maar al te graag wil laten verleiden -van haar voetstuk valt: ‘(...) en kwam er een eind aan het bestaan van de onbereikbare Oriane die veranderde in wat ze eigenlijk was: een karikatuur van een gefrustreerde vrouw uit de bourgeoisie van de chique wijk, die teveel over zichzelf praatte en hiermee binnen handbereik van de eerste de beste kwam, en zelfs van mij, die nog minder voorstelde.’

De top vijf van:
Patrick Dewael Belgisch Minister van Cultuur
Afrika:

Buchi Emecheta

Azië:

Yasunari Kawabata
Yukio Mishima

Latijns-Amerika:

Jorge Luis Borges
Gabriel García Márquez

Met Oriane loopt het slechter af dan met Warda. Als de ik-figuur na ruim twee jaar Parijs in Santiago de Chile terugkeert, is zij dood. Een jongen die hij in het café tegenkomt, vertelt hem over de afloop van haar leven. Ze had man en kinderen verlaten. Na een mislukte toneelcarrière wilde ze bij haar man terugkomen, maar hij hoefde haar niet meer. ‘Ze was wel mooi, maar een beetje oud en hartstikke gek...’ Het is het treurige lot van een op afstand

betoverende vrouw, die dichterbij gekomen zulke menselijke verlangens blijkt te hebben dat zij de aanvankelijk begerige man gaat tegenstaan.

(foto: Ron Giling)

De beeldschone, naïeve, maagdelijke non

In *De waarheid over de Verovering van Fructífera Soto* van Ed Vega uit Puerto Rico vervult de vrouwelijke hoofdfiguur het derde clichébeeld van de vrouw. Het is het beeld van de beeldschone, maar maagdelijke en sexueel naïeve, onwetende non, die door haar maagdelijkheid en onwetendheid alleen maar aantrekkelijker wordt voor de naar sex hongerende man. De verteller geeft de ware, ongekuiste versie van de gebeurtenissen die aan zijn roman ten grondslag liggen. Het is het zeer vermakelijke verhaal over de verleiding van een non, de ongekend aantrekkelijke zuster Barbara Almendros, door de circusclown Popoto. Popoto is geboren met een extreem groot geslachtsorgaan. Zuster Barbara ziet hierin de duivel (in de gedaante van de Slang), die zij iedere keer opnieuw tot bedaren wil brengen. Door haar grote vasthoudendheid weet zij Popoto ertoe te brengen haar uit te leggen op welke manier zij de Slang tot rust kan brengen. De twee krijgen een uiterst bevredigende sexuele relatie en ontvluchten de stad om ergens in de Verenigde Staten nog lang en gelukkig te leven. Het is een sprookjesachtig verhaal. Volgens de overlevering heeft het zich afgespeeld in de achttiende eeuw, en het wordt gezien als de reden waarom de stad Cacimar, tot die tijd zeer kuis en katholiek, op dat moment verandert in een stad van sexuele uitspattingen. Het clichébeeld van de mooie, naïeve maagd, extra begeerlijk omdat ze naïef én maagd is, belichaamd in de persoon van een non, staat tegenover het overbekende

beeld van de enorm potente, sexueel nauwelijks te bevredigen man. Hoewel dit man- en vrouwbeeld op zich weinig origineel is, moet gezegd worden dat het in dit verhaal een zeer bijzondere uitwerking krijgt.

De vrouwen in *De ballade van de betjak* van Mangunwijaya tenslotte, zijn allen onder te delen bij de begerenswaardige, maar onbereikbare vrouw. Hoofdpersoon Yusuf, omschreven als 'een jonge drop-out, met de formele status van werkloze', brengt zijn dagen door met dagdromen over de aantrekkelijke meisjes in zijn omgeving, mooie Lilian en Riri in het bijzonder. Over deze jonge vrouwen wordt vooral vermeld dat ze aantrekkelijk zijn en in de dromen van Yusuf krijgen ze een steeds opwindender en begerenswaardiger uiterlijk. Maar de verteller laat er geen twijfel over bestaan dat de fantasieën van Yusuf tot aan het eind van de ballade toe dromen blijven; Lilian en Riri blijven voor hem betoverend mooie, maar onbereikbare vrouwen.

Conclusie

Wat voor conclusie is hieruit te trekken? Dat de vier genoemde auteurs zich nauwelijks in de vrouw als literair personage verdiepen? Dat zij voor hen niet meer is dan een oppervlakkig wezen? Dat de jonge versie alleen literair interessant is als begerenswaardig object voor de mannelijk hoofdpersoon en de oudere versie slechts literair bruikbaar als moederfiguur, slovend en zorgzaam?

Op grond van alleen deze novellen zou ik deze vergaande conclusie niet willen trekken. Wel is het opmerkelijk dat de enige vrouwelijke auteur die in de Ambo-Novib-cassette is opgenomen, zich wel diepgaand in de andere sexe heeft verdiept. *Die man* gaat over een jongen, de enige zoon van een vrouw die God beloofde haar kind te offeren als Hij haar een zoon zou schenken. Dit geofferde kind is ondanks het feit dat het gedood is en mannelijk toch boeiend genoeg voor de schrijfster om hem tot hoofdpersoon van haar novelle te maken en er een veelzijdiger, complexer literair personage van te maken dan één van de vrouwen in de andere novellen.

Christel Jansen

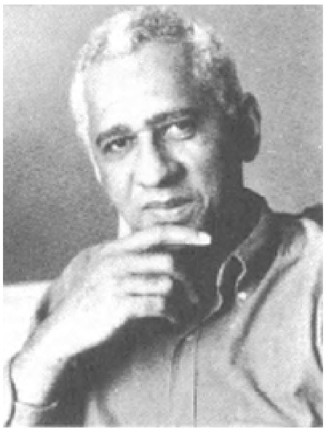
Het gelijk van Mopekissa

Ofwel waarom censuur op termijn contraproduktief is

‘In een eerste opwelling hebben we erover gedacht deze bladzijden te verbieden, ze te veroordelen tot verscheuring en verbranding..., aangezien ze uitdrukkingen en beschuldigingen bevatten die lichtzinnig, schandalig en beledigend zijn voor de Hoge Magistratuur in het algemeen en de Afrikaanse in het bijzonder. Maar een ervaring van nu reeds meer dan vijftien jaar, heeft ons wijselijk afgehouden van een dergelijke overdaad... Van nu af aan zullen we alle werken laten publiceren en verkopen.’

Deze ‘ernstige waarschuwing’ geeft Mopekissa, de fictieve vertegenwoordiger van het ‘Interafrikaans Verbond van Franstalige censoren’, mee aan de lezers van de roman *In tranen lachen* van de Zaïrese auteur Henri Lopes.

Hij is beklagenswaardig, Mopekissa. Vijftien jaar heeft het hem gekost voordat hij erachter kwam dat zijn inspanningen niet alleen weinig rendement hadden, maar eerder zelfs tot een tegengesteld effect leidden. Aan de hand van een beschrijving van drie auteurs die elk op een specifieke manier met censuur te maken hebben (gehad), wordt nagegaan of Mopekissa tot de juiste conclusie is gekomen.



Henri Lopes

‘*Vaak is het woord “censuur” zelf verboden*’

Politieke censuur: het schild van de machthebbers

Helaas is censuur niet altijd zo zichtbaar aanwezig als in de persoon van Mopekissa. Vaak is het woord ‘censuur’ zelf verboden. Het gaat dan schuil achter een overdaad aan maatregelen, zoals het aan banden leggen van de produktiemiddelen, het doodzwijgen van een auteur, het bevorderen van buitenlandse boven de eigen literatuur, etc. De gebruikte methoden variëren, maar het wezen van politieke censuur, want daar hebben we het hier over, is overal gelijk: concretisering van de angst van de machthebbers voor het geschreven (of gesproken) woord. Door middel van repressieve maatregelen willen ze het werk, de invloed die het mogelijk kan hebben, ontnemen. De staatsveiligheid staat centraal bij politieke censuur. Om die reden verbood de Engelse premier Thatcher in 1987 de verkoop van *Spycatcher*, de memoires van ex-spion Peter Wright waarin een boekje wordt opengedaan over de

Engelse geheime diensten. Om vergelijkbare redenen werden de media aan banden gelegd ten tijde van de Golfoorlog. In deze gevallen gaat het om tijdelijke en vrij uitzonderlijke maatregelen, die onder 'speciale' omstandigheden worden afgekondigd.

In dit artikel gaat het echter om systematische politieke censuur, zoals die wordt uitgeoefend in landen waar machthebbers op onrechtmatige

wijze aan de macht zijn gekomen, middels een militaire coup, een staatsgreep, etc. Het instellen van censuur is dan één van de eerste daden waartoe wordt overgegaan en die wordt gerechtvaardigd met het argument dat het hier een buitengewone situatie betreft en dat de uitzonderlijke maatregel slechts tijdelijk van kracht zal zijn. Er zijn echter teveel voorbeelden van regimes waar censuur een hoeksteen vormt van het politieke bedrijf. Zolang de heersers immers van mening zijn dat de staatsveiligheid in het geding is, blijft censuur voortbestaan in de vorm van geïnstitutionaliseerde repressie.[1.]

Dit is de situatie in veel Derde Wereldlanden, waar de machthebbers een constante dreiging van onderaf voelen. Zij hebben daar ook redenen toe, want ze zijn immers op onrechtmatige wijze aan het bewind gekomen, ze hebben de dreiging zelf gecreëerd. Voor dergelijke totalitaire regimes is censuur een schild om het gevaar af te wenden. En naarmate de machtsbasis van een regime kleiner is, zal het schild van de censuur dikker en ondoordringbaarder worden en zullen schrijvers tot de eerste slachtoffers behoren. Tegen hun pijlen moet het schild bescherming bieden.

> ‘*En naarmate de machtsbasis van een regime kleiner is, zal het schild van de censuur dikker en ondoordringbaarder worden en zullen schrijvers tot de eerste slachtoffers behoren*’

Politieke censuur en de schrijver

Wat voor pijlen heeft een schrijver op zijn boog? Volgens Kafka is het de taak van de literatuur om ‘wakker te schudden’; de lezer te transformeren van een consument van teksten in eer producent van meningen.[2.]

Een totalitair regime heeft geen behoefte aan een andere producent van meningen dan die het zelf verkondigt. Het alleenrecht op de waarheid is in handen van de machthebbers en propaganda is het middel waarmee de waarheid wordt gesleten. Wat totalitaire regimes nu vrezen is dat literatuur in staat is een tegenvisie te produceren die een soort van ideologische afstand creërt waardoor de eigen propaganda zichtbaar wordt gemaakt.[3.]

Dat deze ‘demystificerende functie’ een kracht kan zijn van de literatuur bleek onder andere in 1981 toen de Indonesische regering tot de ontdekking kwam dat haar eigen propaganda niet het gewenste resultaat liet zien. De verbazing gold de razende populariteit van de roman *Aarde der mensen*, het eerste deel uit de tetralogie van de Indonesische auteur Pramoedya Ananta Toer. In deze roman legde Toer verband tussen het voormalig koloniaal bewind en het huidige regime onder Soeharto. *Aarde der mensen* verscheen zonder de uitdrukkelijke toestemming van de autoriteiten. De oplage van 10.000 exemplaren was binnen twee weken totaal uitverkocht. De regering was hierdoor zeer onaangenaam verrast. Zij verkeerde in de veronderstelling dat de bevolking vijandig zou staan tegenover de terugkeer in de maatschappij van de extapols, de politieke gevangenen, waarvan Pramoedya er één was.

De officiële propaganda had blijkbaar niet afdoende gewerkt. En aangezien het militair establishment zich inderdaad nog sterk verwant voelde met Westerse

kapitalistische belangen, zoals in de roman werd gesuggereerd, gooide de propaganda-machine het over een andere boeg. *Aarde der mensen* werd gewoon

verboden omdat: 'de schrijver er op knappe wijze in is geslaagd om in bedekte termen en met gebruikmaking van historische gegevens, de marxistisch-leninistische leer er doorheen te weven.'[4.]

Pramoedya Ananta Toer

Voor Pramoedya was dit niets nieuws. Om diezelfde redenen waren sinds 1965 al zijn boeken verboden. De repressie kon de auteur er echter niet onderkrijgen hoezeer hij soms ook twijfelde, getuige één van zijn overpeinzingen tijdens de veertien jaar durende gevangenschap op het eiland Buru: 'Rest mij nog kracht genoeg om ooit weer te kunnen wat ik vroeger kon, of zal het uit blijken te zijn met mijn schrijversleven, dat toch geacht werd de nationale publieke opinie als forum te hebben? Is het dan uit met mijn sociale en nationale functie als schrijver?'[5.] Het is voor Pramoedya onmogelijk zijn taak als schrijver te verloochenen. De praktijk heeft aangetoond hoezeer hij in staat is met zijn pen de propaganda te ontmantelen.

De staat versus de auteur

Censuur is geen eenduidig proces: de staat kan er van haar kant ook op inspelen. In het oude China probeerden de autoriteiten de band tussen literatuur en overheid altijd zeer nauw te houden. Literatuur werd gezien als een spiegel van de maatschappij. Het was de taak van de schrijver kond te doen van de stand van zaken in de samenleving en het was aan de overheid om te bepalen of de schrijver dat op een correcte manier deed. Immers, verspreiding van onjuiste geschriften moet leiden tot een valse voorstelling bij de lezers.[6.] De 'juiste voorstelling' is die van de politieke leiders, hun norm is de toetssteen van de waarheid. Censuur op literatuur is het wereldbeeld van de machthebbers, tot norm verheven. Wie die norm aantast, kan

sancties verwachten. Een ‘traditie’ die in het huidige China nog altijd in stand wordt gehouden, en waarvan de Chinese schrijfster Tang Min recentelijk een van de slachtoffers was.

Zij stelt in haar verhaal *De mysterieuze miasma van Taimu Shan* de corrupte daden van een militair commandant, die werkelijk heeft geleefd, aan de kaak. Als straf voor zijn wangedrag laat Tang Min de commandant in een koe veranderen. Het verhaal verscheen in 1986 in het regionale literaire tijdschrift *Qingcbun* (Jeugd) en werd gelezen als een parabel op de val van de Bende van Vier, als een satire op de bureaucratie en als een aanval op het toegenomen bijgeloof van de dorpelingen. De autoriteiten waren zichtbaar in verlegenheid gebracht door de opschudding die het verhaal teweeg bracht.

Aanvankelijk was het verhaal ook voor de autoriteiten een eye-opener. Zij waren met name geschrokken door de opleving van het

aloude bijgeloof (een absoluut taboe in een communistische samenleving), toen ze zagen dat het dorp waaruit de commandant afkomstig was, een ware toeristische pleisterplaats werd.

De juistheid van het verhaal werd weliswaar erkend door het gerechtshof, maar dat verhinderde niet dat de schrijfster op beschuldiging van laster werd veroordeeld tot een jaar gevangenisstraf en een boete van 2.000 yuan.

De veroordeling van Tang Min volgde drie jaar nadat de aanklacht tegen haar was ingediend en ruim een half jaar na het bloedige neerslaan van de studentenopstand op het Plein van de Hemelse Vrede. Tijdens studentendemonstraties in de provincie Fuzhou was Tang Min opgetreden als bemiddelaar tussen studenten en overheid. Een daad die haar latere veroordeling ongetwijfeld heeft versneld.

Tang Min hield de Chinese autoriteiten een spiegel voor en schond tegelijkertijd de norm door de corruptie aan de kaak te stellen, een pijler waarop het regime steunde en steunt. Pas toen de realiteit het verhaal achterhaalde, waren sancties geboden.[7.]

> '*Het benadrukken van de eigen identiteit, zoals Ngugi deed, kan door de beperkte representativiteit die een regering van een kunstmatig gecreëerde veelvolkerenstaat kenmerkt, worden opgevat als een poging die staat te ontbinden*'

De auteur versus de staat

In het traditionele Afrika had de dichter van oudsher een rol als criticus van maatschappelijke misstanden. Zijn invloed was zeer direct aanwijsbaar. Zo waren de *griots* (barden), zoals ze in West-Afrika genoemd werden, in staat de val van een chief of koning te bewerkstelligen. Nog altijd heeft de orale traditie sterke wortels op het Afrikaanse continent; één van de redenen waarom geschreven literatuur, met het onafhankelijk worden van de Afrikaanse staten, in eerste instantie door de nieuwe leiders niet als bedreigend werd ervaren. Naast het feit dat door analfabetisme en gebrek aan financiële middelen het merendeel van de bevolking niet eens toegang had tot geschreven bronnen, waren de meeste boeken geschreven in de taal van de voormalige kolonisator en gericht tegen de koloniale overheerser.

Daar is geleidelijk aan verandering in gekomen. Tegenwoordig benadrukken veel Afrikaanse schrijvers de nationale identiteit van hun volkeren. De zittende regimes, die vaak nog nauwe banden onderhouden met het vroegere blanke establishment, worden steeds sterker en openlijker bekritiseerd.[8.]

Met als doel voor ogen een groot publiek te bereiken, besloot de Keniase auteur Ngugi Wa Thiong'o in 1977 een toneelstuk in zijn eigen taal, het Gikuyu, te schrijven. De drie uur durende opvoering van *Ik trouw als ik wil* viel samen met de vijfentwintigste verjaardag van de Mau-Mau-bevrijdingsstrijd (strijd tegen de voormalige blanke overheersers in Kenia). Het stuk werd een groot *succes* en juist daarom ervoeren de autoriteiten het als uitermate bedreigend. Vlak daarna werd de auteur om redenen van staatsveiligheid gearresteerd en gevangen gezet.[9.] Pas toen

Ngugi zich rechtstreeks tot zijn eigen volk richtte, werden er maatregelen tegen hem getroffen. Het benadrukken van de eigen identiteit, zoals Ngugi

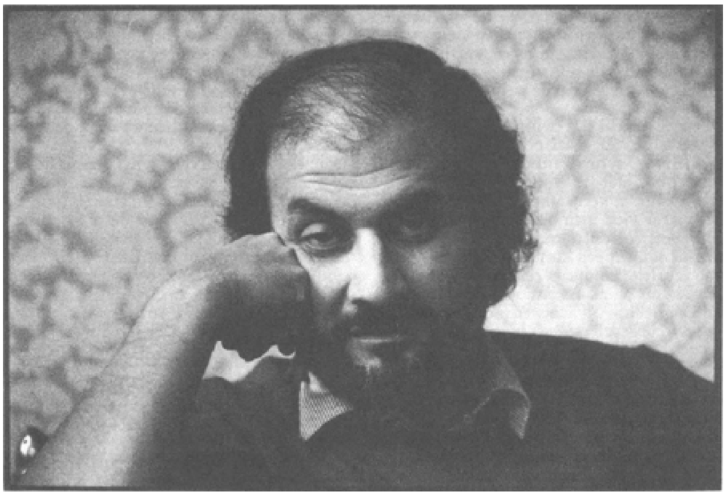
deed, kan door de beperkte representativitet die een regering van een kunstmatig gecreëerde veelvolkerenstaat kenmerkt, worden opgevat als een poging die staat te ontbinden. Er worden, in de optiek van de machthebbers, sentimenten en gevoelens opgeroepen die tegen hen zijn gericht.

In 1982 zocht Ngugi zijn toevlucht in Londen, waar hij sindsdien in ballingschap verblijft. In juli vorig jaar werd hij, tijdens demonstraties tegen het bewind van de Keniase president Moi, uitgeroepen tot leider van de belangrijke en illegale Mwakenya oppositiebeweging.[10.]

Literatuur als vrijplaats

'De levendigheid van de literatuur ligt in haar uitzonderlijkheid,' schrijft Salman Rushdie in zijn inmiddels beroemde essay 'Is er dan niets meer heilig?' ter verdediging van zijn roman *De Duivelsverzen*. 'Literatuur (...) is immers de individuele, persoonlijke visie van één mens, waarin we tot onze verrukking en grote verrassing misschien ons eigen beeld weerspiegeld vinden.' En die uitzonderlijkheid is er volgens Rushdie mede in gelegen dat literatuur de kunstvorm is die het minst onderhevig is aan toezicht van buitenaf. Meer dan een pen en papier heeft een schrijver in feite niet nodig.[11.] Daarom kan literatuur bij uitstek een vrijplaats zijn van ideeën.

Repressie kan schrijvers niet tot zwijgen brengen. Bij gebrek aan papier, schreef Ngugi tijdens zijn gevangenschap op wc-papier. Censuur roept niet alleen bij individuele schrijvers verzet op, we hoeven maar te denken aan het uitgebreide netwerk van samizdat literatuur in Oost-Europa. Waartoe dit kan leiden heeft de omwenteling in Tsjechoslowakije aangetoond, waar de 'fluwelen revolutie' een kabinet van schrijvers voortbracht.



Salman Rushdie (foto: Steye Raviez)

Net als Vaclav Havel, de huidige presidentschrijver van Tsjechoslowakije, ziet Pramoedya zijn taak als schrijver in het eigen land. Ofschoon de schrijver zelf moet leven onder een beperkte bewegingsvrijheid en de uitgever van zijn boeken, Hasta Mitra, het leven onmogelijk wordt gemaakt, is het de censuur nooit gelukt het gedachtengoed van Pramoedya te isoleren, laat staan te neutraliseren.

Soms slaagt censuur er evenwel in een stem al dan niet tijdelijk tot zwijgen te brengen, zoals op dit moment met Tang Min het geval is. De schrijfster werd volledig monddood gemaakt toen de spiegel die zij de machthebbers voor had gehouden wat al te veel barsten vertoonde. Het lot van Tang Min had dat van vele van haar landgenoten kunnen worden: de vergetelheid. Zij had evenwel het geluk dat een persoonlijke vriend haar situatie in Engeland in de publiciteit bracht. Van hoeveel schrijvers komen wij echter nooit iets te weten?

Postkoloniale ziekte

Hoe schokkend de beelden van het bloedige neerslaan van het verzet van de Chinese bevolking in juni 1989 ook waren, ze werden in het Westen weer snel ingehaald door andere gebeurtenissen en raakten daardoor op de achtergrond. Censuur kan weliswaar een tegengesteld effect bereiken van wat wordt beoogd, het verandert pas onder invloed van meerdere factoren, waaronder internationale ontwikkelingen op politiek en economisch gebied.

De vorm en mate waarin censuur wordt toegepast, weerspiegelt namelijk de machtsverhoudingen in een maatschappij. In alle landen waar schrijvers systematisch vervolgd worden, zetelen regimes die zich op onrechtmatige wijze de macht hebben toegeëigend. En dit is opvallend vaak het geval in landen die nog te lijden hebben van de postkoloniale ziekte met politieke instabiliteit en economische achterstand als belangrijkste symptomen.

‘Het Westen heeft veel bloed en tranen moeten vergieten, om een democratie tot stand te brengen waarin de individuele vrijheid gewaarborgd wordt,’ schrijft Pramoedya. ‘... maar democratie en individuele vrijheid zijn geen pasklare toverdoosjes... Ze moeten steen voor steen worden opgebouwd.’[12.] Censuur zal als systeem pas verdwijnen als de kiem van deze ziekte wordt weggenomen. Het is niet de strijd van de schrijver alleen, het is een zaak die de hele internationale gemeenschap aangaat, met name het Westen dat de vrijheid van meningsuiting zo hoog in het vaandel heeft staan.

> ‘*Pramoedya, Ngugi, Havel en vele anderen hebben juist door de censuur een bijna symbolische positie verworven in hun eigen maatschappij en soms ook nog daarbuiten*’

De realiteit is maar al te vaak anders. Want diezelfde Pramoedya werd in 1979 een eredoctoraat aan de Vrije Universiteit te Amsterdam geweigerd, omdat dit schadelijk zou zijn voor de samenwerking met de Indonesische Universiteiten.[13.] Het Westen laat de strijd tegen censuur te zeer een individuele aangelegenheid van de betreffende schrijvers en enkele sympathisanten zijn.

Druppel vergif

Het doel dat censuur nastreeft, namelijk isolatie van het gedachtengoed van de schrijver, kan op korte termijn effect hebben. Niet alleen een individuele schrijver kan monddood worden gemaakt, maar dat kan ook een hele generatie schrijvers overkomen. Zoals in Zuid-Afrika, toen vlak voor en na het oproer in Sharpeville, een groep zwarte schrijvers gedwongen in ballingschap ging.

De gevolgen van censuur kunnen verstrekkend zijn voor de literaire traditie in een maatschappij, voor de individuele schrijver (volgens George Bernhard Shaw is ‘moord de uiterste vorm van censuur’), voor de machthebbers zelf werkt censuur op de lange termijn contraproduktief. We hebben daarvan verschillende voorbeelden gezien: Pramoedya, Ngugi, Havel en vele anderen hebben juist door de censuur een bijna symbolische positie verworven in hun eigen maatschappij en soms ook nog daarbuiten.

Dus heeft Mopekissa gelijk, wanneer hij betoogt dat censuur uiteindelijk niet functioneert en dat het beter is boeken officieel op de markt te brengen: ‘Mochten eerzame en zwakke geesten zich bij toeval niettemin toch laten verblinden door het sentimentalisme, het subjectivisme, de boosaardigheid en de vooringenomenheid van de auteur, dan weten wij dat we kunnen rekenen op het inzicht van onze literaire critici en op de waakzaamheid van ons grote publiek om een grondzee van contrapropaganda te doen ontstaan, die in een oceaan van gezonde gezichtspunten deze druppel vergif zal oplossen.’

Eindnoten:

1. Scammel, M., Censorship and its history - a personal view. In: *Article 19, Information, freedom and censorship: World Report 1988*. Londen, 1988.
2. Methuen, 1983, p. 29-36.
3. Ibid. p. 3-13
4. Amsterdam: Manus Amici, 1981.
5. Het Wereldvenster, 1990.
6. Historisch overzicht en bibliografieën. Het Spectrum, 1985, hoofdstuk 5.
7. Prison Committee van Pen-International. Het verhaal ‘De mysterieuze miasma...’ verscheen in: Kellog, D., *In search of China*. London: Hilary Shipman Ltd., 1989.
8. Literary theory. London: Allison & Busby, 1989. Hoofdstuk 10.
9. p.52-57. En: Tummers, R., Verslind of je wordt verslonden. In: *Artikel 19.*, okt. 1989, p. 12-14.
10. Volkskrant, 12-07-1990
11. 70 e.v.
12. Ibid. 4, p.24
13. Wim Hazeu, *Wat niet mocht*. De Harmonie, 1982, p. 174

Herman Portocarero
Dr. Voetnoot en de nomade

Het eerste gevolg van mijn leven buiten Europa was, dat ik literatuur in de gebruikelijke betekenis alsmaar overbodiger ging vinden.

De gevoelens van avontuur en van persoonlijke en professionele betrokkenheid bij overweldigende sociale en economische problemen maakten het normale schrijversstandpunt van afstandelijkheid en niet-deelneming irrelevant en zelfs onuitstaanbaar. Dat gevoelen trof literatuur in het algemeen, maar de Vlaamse variant in het bijzonder. Een bekend Vlaams auteur vertelde me in 1984 dat hij een in Zuid-Mexico gesitueerd boek had geschreven. Mijn spontane vraag, hoe vaak hij dat deel van de wereld bereisd had, leek hem haast onbehoorlijk alsof ik aan zijn talent twijfelde wanneer ik een nood aan ervaring impliceerde. Hij had dus nooit een voet in Mexico gezet.

In een tweede beweging ontdekte ik, zowel in Afrika als in Centraal- en Zuid-Amerika, de overblijfselen van het traditionele respect voor het woord en de vertelkunst. Terwijl ik al half tot de conclusie gekomen was, dat journalistiek tegenwoordig de ware literatuur is, verminderde die tweede beweging mijn gegroeide misprijzen voor creatief schrijven. Dat misprijzen bleef wel de traditionele roman treffen, die ik als een overbodige vorm van pseudo-realiteit ging beschouwen.

Voetnoten bij het vuilnis

Ik ging proberen respect voor de vertelkunst met haar technieken van herhaling en symmetrie, te verzoenen met de betrokkenheid bij een globale realiteit. Een van de gevolgen van die houding was, dat ik steeds meer bevestigd werd in mijn respect voor de poëzie, wanneer die eenmaal van gepoëtizeer ontdaan is. Ik zag (en zie) de relevante schrijver meer en meer als deels journalist, deels dichter: enerzijds het totale besef van de feiten in een open, fascinerende en gevaarlijke wereld; anderzijds het redden van de ware intensiteit van het creatieve moment, die - wat woordkunst betreft - haast nooit mogelijk is in proza maar des te meer in het ritme en de beknoptheid van verzen.

> ‘*Traditionele intellectuelen hebben een bitter genoegen in het verkondigen dat de literatuur dood is, omdat adolescenten geen Shakespeare meer hoeven te lezen. Dat komt er vaak op neer, frisse lucht met gifgas gelijk te stellen*’

Wie de pen nog hanteert, moet zich met alle middelen verzetten tegen het uithollen van het woord, en moet ijveren voor communicatie tussen individuen en culturen; de echte dichter accepteert uitdagingen in de reële wereld, staat zelfs aan de fronten. Daarbij is ook het gezeur van schrijvers over de benadeling van het boek ten opzichte van de massamedia achterhaald. Het boek is niet een waarde op zichzelf: heel wat boeken zijn niet meer dan een schandelijke verkwisting van papier. Het schrijven is

trouwens de basis voor een film, voor een TV-programma. Het is de communicatie die belangrijk

is, niet de geur van drukinkt. Als schrijvers relevant zijn, zullen ze gekocht en gelezen worden. Traditionele intellectuelen hebben een bitter genoegen in het verkondigen dat de literatuur dood is, omdat adolescenten geen Shakespeare meer hoeven te lezen. Dat komt er vaak op neer, frisse lucht met gifgas gelijk te stellen.

> ‘*Op het niveau van de straat betekent “weg met de dollar!” in feite meestal “hier met de dollar!”*’

De top vijf van:
Laurens van Krevelen uitgever

1. *De menseneter van Malgudi*
   R.K. Narayan
2. *Een seizoen in het paradijs*
   Breyten Breytenbach
3. *De morgen loeit weer aan*
   Tip Marugg
4. *De oorlog van het einde van de wereld*
   Mario Vargas Llosa
5. *Schat, schot, schat*
   Vincent Mahieu

Ik verdenk de verdedigers van de klassieken er dikwijls van, dat hun droefheid te maken heeft met het verdwijnen van de vele lagen van voetnoten, door generaties van schoolmeesterij aan de teksten toegevoegd. Zo'n periodieke schoonmaak is uiterst gezond, en de naakte teksten zullen, als ze werkelijk een universele waarde hebben, wel opnieuw ontdekt worden. De schoolboekjes en de bloemlezingen van Dr. Voetnoot naar het vuilnis, en niet getreurd! Het zijn geleerde voetnoten bij merkwaardige oude teksten die duizend jaar lang de fictie van een platte aarde in stand hebben gehouden.

Dat de officiële ‘Westerse cultuur’ (mét de voetnoten) met wantrouwen bezien wordt door ‘jongere’ (meestal oudere) culturen, is toch maar normaal. Het systeem dat de voetnoten bij Shakespeare voortbracht heeft nog wel wat meer geëxporteerde ellende op zijn geweten. Maar de situatie is vandaag niet meer zo eenvoudig. Expansionisme, imperialisme, uitbuiting en racisme zijn geen historische monopolies van één cultuur: het zijn kwalen van het menselijke ras, de littekens van het reptiel in ieder van ons. Derde Wereldintellectuelen verwerpen terecht de economische onrechtvaardigheid waarop de westerse welstand gebouwd is en blijft steunen; maar hun eigen bevolking heeft geen oog voor de oorzaken, en associeert zich ongebreideld met de materiële dromen van het westen die, paradoxaal, alleen op uitbuiting gegrondvest konden worden. Op het niveau van de straat betekent ‘weg met de dollar!’ in feite meestal ‘hier met de dollar!’. Het wegvallen van het Marxisme als intellectueel referentiepunt (of althans, als excuus voor de elites) legitimeert, samen

met de groeiende rijk-arm tegenstelling, een elementaire bezitsdrang die tot onstuitbare migraties leidt. Al die bewegingen van mensen, goederen en ideeën zijn van een titanische omvang, ook als ze aan de oppervlakte nog niet altijd zichtbaar zijn voor wie de ogen op geruststellende routines gericht houdt. Gewis gaan in die enorme bewegingen veel nuances en scrupules verloren: dat is onvermijdelijk, het is de fataliteit van de geschiedenis, in onze tijd verergerd door de massificatie.

Paradoxen

Dat die massavorming een dreiging is, is evident. Het is niet alleen dat we in de massa moeten leven; de massa leeft nu ook in ieder van ons: overbevolking versterkt opnieuw het reptielenbrein; de media doen, door een proces van gelijkschakeling, onvermijdelijk een beroep op het groepsinstinct. De belangrijkste bijdrage van het westerse denken in de chaotische versmelting van waarden die we meemaken, is het individualisme te redden. Het is een verdere paradox, dat het geloof in het collectivisme verdwijnt op een moment dat overbevolking de dreiging van een zuiver Darwiniaanse levensvisie meer en meer reëel maakt.

Herman Portocarero

Niemand leeft en reist gedurende meer dan tien jaar in de tropen zonder tot het besluit te komen dat beheersing en afremming van de bevolkingsexplosie dé prioriteit voor de rest van de eeuw is. Het blijft me verwonderen hoe laag die kwestie op de internationale agenda blijft staan - en dat mede ten gevolge van dogma's die weinig meer dan fossielen zijn.

De altijd terugkerende hongersnood in Ethiopië - een land dat me nog altijd nauw aan het hart ligt - raakt het grote publiek nog nauwelijks. Ik zag onlangs de jongste bevolkingsstatistieken over Ethiopië en tot mijn verbijstering stelde ik vast dat, sinds ik het land eind '82 verliet, de bevolking er met zo'n 15 miljoen zielen aangegroeid zou zijn... Afrikaanse statistieken mogen dan niet altijd letterlijk bedoeld zijn; ik weet niettemin uit eigen ervaring dat sinds 1982, alleen al in het zuidwesten van Ethiopië honderdduizenden Soedanese vluchtelingen neergestreken zijn in een gebied waarvan ik, in mijn herinnering, de fascinerende leegte blijf bezingen... Zielen zonder ruimte zijn geen zielen meer.

De waardenparadox tussen ‘traditionele’ en ‘westerse’ cultuur is vandaag paradoxaler dan ooit. Ik vat die paradox voor mezelf vaak samen in één beeld: de megafoon in de hand van Khomeini - het prediken van ‘traditionele’ waarden via een instrument dat nu precies níet door traditioneel denken voortgebracht kan worden, wel door scepticisme en vrij onderzoek. Nog minder onschuldige voorbeelden zijn vandaag evident: de raket in de hand van Saddam Hussein, waarbij de ‘heilige oorlog’ manifest van reden tot voorwendsel verworden is. Die voorbeelden illustreren dat, ten goede of ten kwade, de materiële verwezenlijkingen die uit rationeel denken volgen, door iedereen - althans, door alle culturen - nagejaagd worden; welke slogans, ideologieën

of voorwendsels er ook omheen gedrapeerd worden. We moeten dan maar hopen dat betere compromissen dan Khomeini of Saddam mogelijk zijn.

Het is een persoonlijk paradox dat ik mijn overtuiging als wereldburger in praktijk ging brengen toen ik Europa verliet in 1979, hetzelfde jaar waarin Khomeini naar Teheran terugkeerde en zo de reactionaire revolutie inzette die zowel de Islam als bepaalde christenen en nu zelfs het Hindoeïsme treft, door medeplichtigheid (ik herinner me de dubbelzinnige houding van de paus in de zaak-Rushdie), associatie of reactie. Het is best mogelijk dat al mijn persoonlijke overtuigingen over culturele versmelting en globale communicatie illusies zullen blijken te zijn; ofwel, dat ze een elitaire visie voor een verlichte minderheid zijn, terwijl een gedachtenloze massa alom opnieuw in het slijk van dogma, particularisme en nationalisme wegzinkt. Toch moet ik wat verder over mijn persoonlijke visie uitweiden.

De moderne nomade

Ik probeer vaak mijn eigen exotische reiservaringen te vergelijken met die van ontdekkingsreizigers van het type-Burton, waarvan de nu hoogbejaarde Wilfred Thesiger de laatste vertegenwoordiger is.

Thesiger, ongetwijfeld op een eerlijke manier gefascineerd door ‘andere’ culturen (in casu, Oost-Afrika en de Arabische wereld) heeft een fraai, avontuurlijk leven gehad, maar is nu toch een wat bittere, oude man: hij betreurt het verloren gaan van de tradities, het teloorgaan van het échte reizen. Hij heeft geen ongelijk, ik weet wat hij bedoelt: hij was mijn geëerde voorganger op onder meer mijn tochten door de Ethiopische Danakil-woestijn; maar evenmin ontsnapt hij aan een negentiende-eeuws standpunt. Ik betreur het verloren gaan van het echte reizen als één van de gevolgen van de massificatie. Massatoerisme is inderdaad het tegendeel van het reizen, niet de uitbreiding ervan; het exporteert een wereldbeeld eerder dan naar de ontmoeting met andere wereldbeelden toe te gaan. Maar Thesiger's visie op het avontuur is wel degelijk dat culturen moeten stilstaan om pittoresk te blijven; en dat is absurd. Wat monumenten en ruïnes ook mogen verkondigen, geen enkele cultuur heeft ooit stilgestaan, tenzij om te vervallen. Levende culturen zijn als planeten die, door hun massa en hun snelheid, verschillende uiteenlopende krachten verwerken. Zoals in de fysica, is het verbreken van het evenwicht fataal. Wellicht geeft bijvoorbeeld de Islam, door alsmaar ‘meer zichzelf’ te willen worden, toe aan een centripetale kracht die tenslotte in de zelfvernietiging van een zwart gat uitmondt: té grote concentratie is onzichtbaarheid.

Ik geloof dat ik, mezelf als door en door moderne nomade beschouwend, op twee punten essentieel van Thesiger verschil: ten eerste, wetend dat culturen niet tot hun pittoreske aspecten gereduceerd kunnen worden; ten tweede, wetend dat de druk van de massa en de politieke situatie maar ook solidariteit en rechtvaardigheid de avonturier vandaag verplichten tot een proces van verinnerlijking van wat hij uit zijn reizen leert. Een auteur-avonturier uit de 19e eeuw kon nog, zonder probleem, leven in zijn eigen (dwz, toegeëigende) Arabische paleis, zich een privé-collectie Afrikaanse kunst samenstellen, Maya-ruïnes ontmantelen en naar het Louvre of het British zenden. Dergelijke materiële ‘verwezenlijkingen’ interesseren mij niet meer. De nieuwe avonturier zal vandaag in zijn eigen hoofd en zijn eigen ziel zijn ervaringen moeten verwerken om tot het universele en - toch niet een- vormige - menselijke door te dringen. Hij legt geen exotische kunstcollecties meer aan, hij komt tot een persoonlijke synthese van ‘ergens’ en ‘overal’.

> ‘*Nuchter beschouwd, zijn tradities tenslotte een uiting van het menselijke gebrek aan creativiteit*’

Massificatie versus creativiteit

Traditities zijn fraai en kleurrijk: kleren, dansen, muziek - ja. Maar ook enggeestigheid, particularisme; of erger nog: bloedwraak, infibulatie...

Nuchter beschouwd, zijn tradities tenslotte een uiting van het menselijke gebrek aan creativiteit: het zijn codificaties van lumineuze invallen die een creatief individu ooit eens heeft gehad. We kennen haast nooit zijn of haar naam, maar zo is het niettemin: collectieve verbeelding bestaat niet of bestaat slechts zeer uitzonderlijk. Het is het oude Homeros-debat: heeft de dichter bestaan of niet? Ik geloof het wel. Men mag me toch wel eens voordoen, hoe de een of andere romantisch-collectieve 'volks-

ziel' de pen, de beitel, het penseel of het weefgetouw hanteert. Iemand heeft de strofen van elk volkslied gedicht, heeft voor het eerst de kledingstukken van een nu sacrosanct nationaal kostuum samengebracht, heeft voor het eerst een bepaald soort huis gebouwd. Wat men de volksziel noemt (een vaag concept, waarvan de bewonderaars voor mijn part naar de fronten van de volgende Balkanoorlog gezonden mogen worden) is niets anders dan een creatieve continuïteit die meestal wel anoniem, maar daarom niet onpersoonlijk is.

Dat slaafse navolging en geloof in pasklare formules alleen maar erger worden door de moderne massificatie, is duidelijk. Het is ook droevig, omdat de échte staat van de échte wereld meer en meer een sceptische spiritualiteit vergt.

Hoe meer de massificatie dringt en opdringt, hoe meer persoonlijke creativiteit een nood wordt. Welke kans heeft de mensheid, buiten de kunstenaar die 'ik' durft te zeggen? Die nood is precies even groot in traditionele als in moderne maatschappijen. De robotisering in een moderne maatschappij is verpletterend, de tyrannie van tradities is verstikkend. Krampachtig geloof in traditionele waarden lost evenmin iets op als losgeslagen moderniteit. Maar op wie kunnen we nog rekenen om het altijd vloeibare compromis te formuleren - tenzij op de geïnformeerde kunstenaar?

> '*Hoe meer de massificatie dringt en opdringt, hoe meer persoonlijke creativiteit een nood wordt*'

Op die manier keer ik, via een enorme omweg, terug naar respect voor het individuele schrijverschap, dat ik in een eerste fase zo minachtend was gaan behandelen. Ik hoop dat de littekens van heel die evolutie zichtbaar zijn, zowel op mijn gezicht als in mijn beroepsactiviteit en in mijn boeken. Het is waar dat een *geïnformeerd* schrijverschap de persoonlijke synthese tussen het universele en het particuliere kan opleveren waaraan noord en zuid en oost en west behoefte hebben als aan zuurstof. Ik hoop de naakte wereld, van voetnoten ontdaan, verder te strelen met mijn voetstap.

Jan Kees van de Werk
Een kind onder de evenaar is meestal een bedelaar
Uitgeven in Afrika

Als ik mensen vertel mee te hebben geholpen aan de opbouw van een literaire uitgeverij in West-Afrika, kijken ze me vaak aan met een mengeling van verbazing en wantrouwen in hun ogen alsof ik trots teruggekeerd zou zijn van de aanleg van een golfveld op de maan.

Afrika wordt hier nu eenmaal meer geassocieerd met staatsgrepen, honger en ongeletterde achterstand dan met een literaire schatkist waarvan de flonkerende inhoud er om schreeuwt terstond en ter plekke ‘uitgegeven’ te worden.

Informatiestromen

Niet alleen welvaart is slecht verdeeld over de wereld. Ook informatie wordt onevenredig gedistribueerd. Het een heeft met het ander te maken. De verdeling van de rijkdom houdt rechtstreeks verband met economische en politieke machtsverhoudingen. Communicatie (verstrekken en uitwisselen van informatie) heeft ook te maken met macht. Wie de macht heeft, heeft de informatie-voorziening in handen. Door het geven of onthouden van informatie, de keuze van de onderwerpen en de wijze waarop deze behandeld worden, kan degene die over macht beschikt degenen die aan informatie behoefte hebben manipuleren.

Sinds de jaren zeventig, vooral na de publikatie van het rapport Mc-Bride, wordt er veel gepraat over de Nieuwe Communicatie en Informatie Wereld Orde. Als een rode draad loopt door de discussie de koers van de informatiestromen: Noord-Zuid, Zuid-Noord, Noord-Noord en Zuid-Zuid, waarbij steeds geconstateerd wordt dat de grootste stroom informatie van Noord naar Noord en van Noord naar Zuid loopt en door Noord gestroomlijnd wordt. Niet alleen komt er een minimum aan informatie (fictie en non-fictie) vanuit het Zuiden naar het Noorden, maar ook wordt de horizontale informatie stroom Zuid-Zuid voor het grootste gedeelte beheerst door Westerse nieuwsmechanismen waarvan de internationale persbureaus de meest in het oog springende exponenten zijn.

Het gaat echter om veel meer dan alleen de directe nieuwsvoorziening en de cultureel-politieke achtergrond van waaruit nieuws geformuleerd en verspreid wordt. Afrika heeft te maken met een overweldigend nieuws-aanbod vanuit het Westen. Films, boeken, mode, muziek, nieuws en ontwikkelingsconcepten worden in grote hoeveelheden over het continent uitgestort, zonder dat er een gestructureerd autochtoon tegenwicht geboden wordt.

Uitgeversactiviteiten

Midden jaren zestig werd in Francophoon Afrika bezuiden de Sahara de in dat gebied eerste autochtone Afrikaanse uitgeverij opgericht: CLE in Yaoundé, de hoofdstad van Kameroen (Centraal-Afrika). In de jaren zeventig ontstonden er nog twee andere

uitgeverijen, NEA in Senegal, Ivoorkust en Togo, en CEDA in Ivoorkust (West-Afrika) die door de respectieve staten gerund worden. Staatsuitgeverijen dus die niet echt onafhankelijk opereren, want rekening houdend met staatsbelangen en bovendien nauw samenwerkend met grote Franse uitgeverijen (onder andere Hatier, Hachette).

Wat Engelstalig Afrika betreft, zijn het vooral Nigeria (West-Afrika) en Kenia (Oost-Afrika) die het meest actief zijn op het uitgeverijfront. Beide landen verwierven hun onafhankelijkheid aan het begin van de jaren zestig. Onibonoje Press, Nigeria, begon eind jaren vijftig al met de opbouw van een breed fonds. De meest in het oog springende nieuwkomers in Nigeria zijn New Horn Press en Fourth Dimension Publishers, uitgeverijen die zich vooral in de

jaren tachtig begonnen te profileren op de literaire markt.

Hoewel in de jaren zeventig relatief veel autochtone uitgeverijen ontstonden, is het merendeel van de boekenproduktie in handen van de filialen der Engelse moedermaatschappijen (onder andere Heinemann, Longman). Filialen die binnen hun redactionele bedrijfsvoering een verstrekkende autonomie verkregen in de jaren tachtig. Afgezien van de christelijke, aan kerken gelieerde, uitgeverijen zijn het in Oost- en West-Afrika ook de staatsuitgeverijen - in Kenia bijvoorbeeld het East African Publishing House - en universiteiten die naast de bovengenoemde multinationals de lokale boekenproduktie verzorgen.

In Zimbabwe (Zuidelijk Afrika) heeft de nog steeds actieve Mambo Press vanaf de jaren vijftig met haar fonds in de lokale talen en het Engels de basis gelegd voor een goed uitgeverijklimaat, waardoor sinds de onafhankelijkheid (1980) nieuwe uitgeverijen als het Zimbabwe Publishing House en Baobab Books zich in een snel tempo konden ontwikkelen.

Op de uitzonderlijke positie die Zuid-Afrika op het continent inneemt, zal in dit stuk verder niet ingegaan worden. Vermeld zij alleen dat de fondsen van bijvoorbeeld Ad Donker en David Philip zich binnen het door apartheid en censuur gekarakteriseerde uitgeversklimaat, onderscheiden door hun moedige redactionele politiek, waarna zich in de jaren tachtig vooral Ravan Press en Skotaville Publishers sterk toespitsten op de markt van door zwarten geschreven teksten.

Binnen Lusophoon Afrika is het vooral Angola dat sinds de onafhankelijkheid (1975) door de uitgeversactiviteiten van zijn schrijversorganisatie, de toon aangeeft.

Natuurlijk zijn er overal ook schrijvers die vanuit eigen middelen hun teksten ter plekke laten drukken waarna zij zelf voor een verspreiding op kleine schaal zorgen.

> ‘*In het geschreven werk moet het gefluister, het geschreeuw, het gehuil, de liefde en de haat van de vele stemmen uit het verleden klinken. Die stemmen zullen nooit in een vreemde taal tot de schrijver spreken*’

De kwestie van de taal

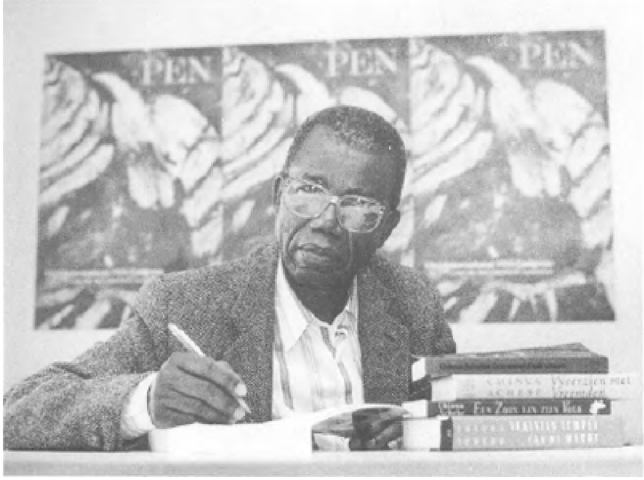
We zullen niet de verschillende maatregelen bespreken van de diverse Afrikaanse landen met betrekking tot de boekenindustrie. Sommige heffen op buitenlandse boeken een hoge invoerbelasting, waardoor het ideaal van een ‘free flow of books’ weliswaar gehinderd wordt, maar de uitgeverij ter plekke meer overlevingskansen krijgt. Andere belasten het te importeren drukmateriaal (papier, inkt, enzovoorts) weer zodanig dat een lokale boekproduktie zich per definitie uit de markt prijst.

Een van de meer aansprekende karakteristieke problemen van uitgeven in Afrika is de kwestie van de taal. Een terugkerend thema op elke bijeenkomst rondom de Afrikaanse literatuur is de vraag: in welke taal schrijf ik wat en voor wie? Tot op welke hoogte kan men een Afrikaanse werkelijkheid in een Europese taal tot uitdrukking brengen en verwijdert men zich door het gebruik van andermans taal niet men-taal van zichzelf en het eigen publiek?

De schrijver Ngugi wa Thiong'o uit Kenia is na veel werk in het Engels te hebben geschreven, tot de ontdekking gekomen dat hij zich meer thuis voelt in het huis van zijn eigen taal, het Gikuyu. In een gesprek daarover merkt hij op: ‘Literatuur is een proces van associatieve

beelden dat taal gebruikt, en ontwikkelt zich vanuit een collectieve ervaring, een gemeenschappelijke geschiedenis, die in die taal belichaamd is. In het geschreven werk moet het gefluister, het geschreeuw, het gehuil, de liefde en de haat van de vele stemmen uit het verleden klinken. Die stemmen zullen nooit in een vreemde taal tot de schrijver spreken.'

De Nigeriaanse auteur Chinua Achebe wijst daarentegen op de flexibiliteit van de Engelse taal, het creatieve samenspel tussen een taal en zijn gebruiker en het de vele linguistische grenzen overschrijdende voordeel van de gezamenlijke Engelse taal. In Nigeria alleen al bestaan naast de drie hoofdtalen, waaronder het Ibo van Achebe, tientallen andere talen.



Chinua Achebe tijdens de PEN-bijeenkomst in Maastricht, 1989 (foto: Paul Mellaart)

Chinua Achebe vormt het Engels naar de Nigeriaanse verbeeldingswereld. Hij zegt: 'Ik ben opgegroeid in deze taal, een belangrijk medium tot internationale uitwisseling en ik zal er gebruik van maken. Ik voel dat de Engelse taal in staat is het gewicht van mijn Afrikaanse ervaring te dragen. Maar het moet wel een nieuw Engels zijn: in volle verbinding met zijn voorouderlijk huis maar aangepast aan de nieuwe Afrikaanse omgeving.'

Steeds meer Afrikaanse landen zetten de laatste jaren, naast de voormalige koloniale taal, één of meer eigen talen op het schoolprogramma. Veel alfabetisatie-cursussen worden in de lokale talen gegeven. Het ligt voor de hand de kennis die opgeslagen ligt in de Europees-talige teksten te ontsluiten in de lokale talen waartoe de meerderheid van de plattelandsbevolking toegang heeft. In het verlengde daarvan lijkt het logisch dat er in de toekomst meer uitgegeven zal worden in de lokale talen.

Primaire levensbehoeften

Dat men verbaasd reageert op een uitgeverij-projekt in Afrika, als betrof het een vermageringsinstituut in de Sahel, heeft ook met de Zuid-Noord informatiestroom te maken die eveneens via de wetmatigheden van de Westerse nieuwsvoorziening tot ons komt. Wij krijgen via de reguliere nieuwsmedia steeds weer een klein gedeelte van de Afrikaanse werkelijkheid voorgeschoteld: het partje dat de collectebus doet

rammelen en het Afrikaanse continent reduceert tot een gironummer en de uitgestrekte hand.

In Nederland wordt (terecht) vrij veel aandacht besteed aan de minimale situatie waarin de mensen in Afrika leven. Bijvoorbeeld dat er om water te halen vaak kilometers gelopen moet worden, waarna de weg terug met de emmer op het hoofd, in schrille tegenstelling staat tot de fractie van een seconde waarbinnen hier in huis de kraan opengedraaid wordt.

Minder vanzelfsprekend bekend is dat het opzetten van een uitgeverij van even groot belang is als het slaan van een waterput in een door droogte getroffen gebied. Men dorst naar reflectiemateriaal, naar kennis, naar boeken. De rol die Afrikaanse literatuur, fictie en non-fictie, ter plekke kan spelen wordt hier voortdurend

onderschat door de nadruk die er in de beeldvorming gelegd wordt op de primaire levensbehoeften: water, brood, kleding. De gedachte dat boeken ook tot de eerste levensbehoeften behoren wordt bijna als blasfemisch beschouwd.

Een poster met een opengeslagen boek waarin een woordeloze woestijn, die de tekstdroogte verbeeldt, geprojecteerd en de tekst ‘Afrika sterft van de honger naar boeken. Dat laten we toch niet gebeuren!’, zou ten onrechte als een smakeloze grap in ons verkeerde keelgat schieten.

De politieke, economische en culturele overheersing vanuit de geïndustrialiseerde wereld bedreigt de eigen Afrikaanse creatieve dynamiek om actuele problemen zelf ter hand te nemen. De Lomé III-akkoorden (1985) tussen de landen van de EG en 67 Afrikaanse, Caraïbische en Stille Zuidzeelanden (ACS) vormen het eerste internationale document van enige politieke waarde dat uitdrukkelijk rekening houdt met de culturele dimensie van ontwikkelingssamenwerking. Wellicht wat laat. Maar beter laat dan nooit.

Cultuur is geen luxe. Cultuur is de geestelijke ruggegraat van een samenleving. Cultuur verwerkt het verleden, weerspiegelt het heden en biedt perspectief op de toekomst. Vanuit het inzicht dat cultuur (literatuur, beeldende kunst, film) verre van vrijblijvend is en dat cultuur alles met welzijn te maken heeft, worden er, in het kader van ontwikkelingssamenwerking, schoorvoetend initiatieven ontplooid financiële en technische steun te verlenen aan specifiek culturele Projekten. Dit artikel berust op mijn persoonlijke betrokkenheid bij twee van deze (helaas nog) uitzonderlijke projekten: de in de jaren tachtig met steun van de medefinancieringsorganisatie ICCO opgerichte uitgeverij HaHo in Lomé (Togo) en het, aan het eind van de jaren tachtig met financiële ondersteuning van het Ministerie van Ontwikkelingssamenwerking, in Bamako (Mali) gehouden symposium over ‘De uitgeverij in Afrika’.

> ‘*De gedachte dat boeken ook tot de eerste levensbehoeften behoren wordt bijna als blasfemisch beschouwd*’

Literatuur als ontsnappingsmogelijkheid

Een land kan zich pas volledig ontwikkelen, bevrijden - ontwikkeling is immers ook emancipatie, bevrijding - als er een klimaat bestaat waarin ideeën vrijelijk uitgewisseld kunnen worden. Een (nieuwe) uitgeverij kan bij de bevordering van zo'n mentaliteit een belangrijke rol spelen, vooral ook omdat in Afrikaanse landen de pers (krant, radio, tv), vaak rekening moet houden met of zelfs verlamd wordt door de censuur.

Literatuur biedt daarentegen meer ontsnappingsmogelijkheden. Zij lijdt minder onder de strikte toepassingen van censuur. Literatuur geeft de mogelijkheid te ontkomen aan de feitelijke beperkingen van de nieuwsvoorziening.

De auteur Ahmadou Kourouma (Ivoorkust) bracht het als volgt onder woorden: ‘In het Westen zijn er veel kranten waarin sociale analyses gegeven worden, politieke discussies op gang gebracht die het de lezer mogelijk maken zich vanuit verschillende standpunten te laten voorlichten en vervolgens een eigen conclusie te trekken. De

Westerse schrijver plaatst zich in het algemeen buiten de politieke realiteit en biedt zijn lezer recreatieve lucht. In Afrika bestaat zo'n situatie niet. De mensen hongeren naar de mogelijkheid over politiek te praten. Daar waar de pers gemuilkorfd is, doet de literatuur haar mond open. De Afrikaanse schrijver speelt zijn rol gelijktijdig op het politieke en recreatieve vlak.’

Elk land dient de beschikking te hebben over eigen uitgeverijen, want wat is een boek anders dan een gematerialiseerd idee dat stof tot nadenken en ter discussie kan bieden. Door het scheppen van meer communicatiemogelijkheden kan ook de gevreesde ‘brain-drain’ naar het Westen wat ingedamd worden.

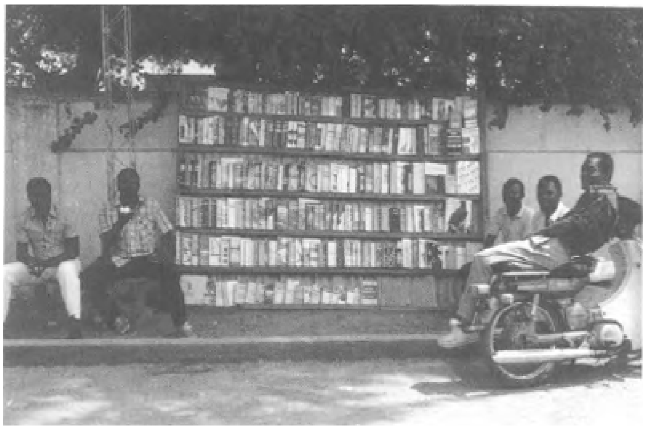
Sommige Afrikaanse schrijvers beginnen hun eigen uitgeverij in de Europese metropolen. Het betreft hier vaak al dan niet ‘vrijwillig’ in ballingschap levende auteurs. Het is in veel Afrikaanse landen dikwijls niet mogelijk een kritische tekst te laten verschijnen, laat staan te verspreiden. Reden waarom sommige schrijvers de wijk naar de voormalig koloniserende landen hebben genomen. Een ironische speling van het lot en een wonderlijke wending van de geschiedenis, omdat de onvrijheid van het woord vaak een direct gevolg is van een neo-koloniale politiek die onderhouden wordt dankzij de hartelijke samenwerking tussen het Afrikaanse land en zijn vroegere overheerser.

Europese uitgevers

Veel schrijvers die bij HaHo over de vloer komen, hebben geen zin hun manuscripten aan een Europese uitgever aan te bieden. Dit is een betrekkelijk nieuw fenomeen in Afrika. Vroeger was men er trots op om bij een Westerse uitgever te publiceren, maar nu komt men daar van terug omdat de Westerse uitgeverijen niet in de eerste plaats geneigd zullen zijn veel moeite te doen om het boek ook in Afrika te distribueren. Voor een Europese uitgever is het kapitaalkrachtige Europese publiek van meer belang dan de smalle beurs van een Afrikaanse lezer.

De meeste Afrikaanse teksten worden nog steeds in de Europese metropool uitgegeven. Er wordt weinig gedaan aan de distributie in Afrika. De landen zelf hebben geen geld om een eigen uitgeverij te beginnen en de cirkel is rond. Een vicieuse cirkel die doorbroken moet worden om meer boeken terecht te laten komen bij de mensen voor wie ze in wezen geschreven zijn.

Het is het eigen publiek waar het de nieuwe generatie schrijvers om te doen is. Een ander nadeel van het uitgeven in Europa is dat het redactionele beleid van een Franse uitgever uiteraard andere criteria hanteert dan bijvoorbeeld zijn collega uit Centraal-Afrika, omdat hij rekening houdt met de smaak en de achtergrond van een Frans lezerspubliek.



(foto: Jan Kees van de Werk)

Voor deze nieuwe generatie schrijvers moet er ook een nieuwe generatie uitgevers komen die acties onderneemt om de literaire en educatieve producties in eigen beheer te nemen. Voor de lokale Afrikaanse uitgeverijen is het van levensbelang greep te krijgen op de schoolboekenmarkt. Afgezien van belangrijke overwegingen van politiek-culturele aard - een Europese uitgever zal wellicht een ander studieboek over de koloniale tijd produceren dan een lokale uitgever mits niet al te zeer gehinderd door de censuur - geven schoolboeken door hun vaste afzet een gedegen financiële basis. Maar vooralsnog wordt de educatieve markt stevig beheerst door de Europese uitgevers.

Het lijkt duidelijk dat de culturele erfenis van een land het best verwerkt wordt door zijn eigen uitgevers en dat de schoolboeken in het land waarin ze gebruikt worden, moeten worden geproduceerd. Des te wonderlijker is het

dat er geen Afrikaanse regering te vinden is, die op lange termijn structurele maatregelen in de praktijk brengt om het zelfstandig functioneren van onafhankelijke uitgeverijen te stimuleren. En dat er binnen de reguliere ontwikkelingsprogramma's nauwelijks plaats is vrij gemaakt om een lokale boekindustrie in Afrika te bevorderen.

Universiteiten beschikken over schamel gevulde bibliotheken en boekwinkels vullen hun planken met ramsj uit het Westen, met *steady sellers* uit de Afrikaanse literatuur die verplichte kost zijn op de scholen, en met kantoormateriaal. Een hele generatie scholieren, studenten, leraren en docenten blijft verstoken van nieuw materiaal en valt buiten de normale dynamiek van het verwerken en vernieuwen van kennis.

> ‘*Elk land heeft zijn eigen schrijvers nodig die, elk op hun eigen wijze, de werkelijkheid van hun omgeving weergeven*’

Goedwillende boekinzamelacties zijn slechts een zeer tijdelijke pleister op de wonde. Bovendien worden deze zendingen meer gekenmerkt door goede bedoelingen dan door een relevante titelkeuze. Omdat de ontvangende partij zich niet de kritische luxe veroorlooft selectiecriteria aan te leggen, wordt men verondersteld blij te zijn met een boekenvariant op de tweedehands kleding en schoenenacties. Zo worden bibliotheken gevuld met kinderboeken die vanuit een volstrekt ander leefpatroon ontstaan zijn, oude wetenschappelijke teksten en Europese literatuur.

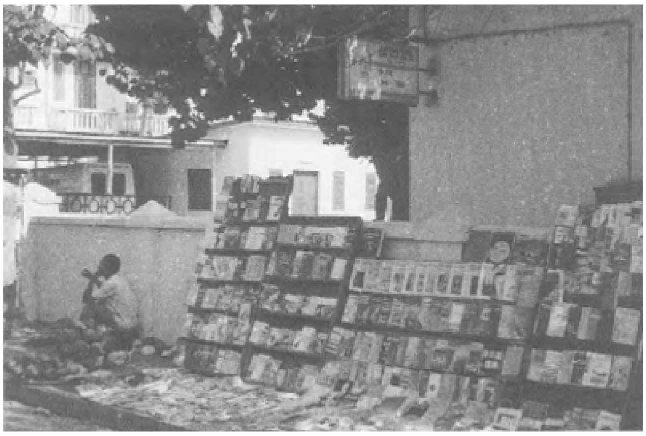
Zelfbewustzijn

Voor het zelfbewustzijn van een volk is het fnuikend voornamelijk kennis te nemen van buitenlandse culturele produkten, alsof het eigen land niet bij machte zou zijn eigen filosofen, schrijvers, wetenschappers of cineasten voort te brengen. Elk land heeft zijn eigen schrijvers nodig die, elk op hun eigen wijze, de werkelijkheid van hun omgeving weergeven. Schrijvers die stof tot nadenken bieden; nodig om zich rekenschap te kunnen geven van de eigen situatie.

Het publiek dat de uitgever ontmoet als hij zijn auteurs presenteert, bestaat niet alleen uit de elite, universitair geschoolden of studerenden. Ook de schoenpoetsers, de ‘parkingboys’ en anderen met een minimum aan scholing zijn van de partij. Tijdens de discussie heeft de schrijver een stimulerend direct contact met het publiek. En zo hoort het ook. In Afrika staat de schrijver of de kunstenaar niet geïsoleerd van het dagelijks bestaan. Een schrijver geeft veelal les op scholen of heeft een andere baan. De meesterdrummer die tijdens de traditionele ceremonies excelleert, bewerkt de volgende dag weer zijn land. En de schilder die de wanden van het verblijf van de féticheur met sacrale symbolische schilderingen opsiert, maakt de volgende dag weer een profaan reclamebord voor een kapster of een automonteur. Traditioneel staat een kunstenaar midden in de maatschappij. Deze positie wordt nog eens benadrukt door zijn ‘gewone’ werkzaamheden buiten het schrijven, beeldhouwen, schilderen, dansen of drummen.

Een uitgeverij kan een belangrijke bijdrage leveren aan het op gang brengen van een openbare discussie. Het boek *Le Dualisme de l'Education* van Editions HaHo gaat bijvoorbeeld in op twee soorten onderwijs: de op Westerse leest geschoeide middelbare school en universiteit; en het traditionele onderricht dat veelal door féticheurs gegeven wordt. Een kind kan om redenen van ziekte of omdat het orakel het uitwijst, voor enige tijd in een fétiche-kloos-

ter opgenomen worden, waar het onderwezen wordt in de kennis over een fétiche.
Hoe kan een kind dat misschien al enige klassen van een Westerse school doorlopen heeft die omschakeling maken? En hoe kan zo'n kind na afloop van zijn 'kloostertijd' de terugkoppeling naar de 'moderne' school verwerken? Van overheidswege wordt er niets gedaan om de twee onderwijssystemen vruchtbaar met elkaar in contact te brengen. Dat geldt ook voor andere gebieden, bijvoorbeeld de traditionele geneeskunst tegenover de door het Westen geïntroduceerde technisch-farmaceutische geneeskunst of de traditionele godsdienst naast het in de koloniale tijd ingevoerde christendom.



(foto: Jan Kees van de Werk)

Een uitgeverij kan met haar boeken helpen een interne dialoog op gang te brengen. Als de maatstaf waaraan eigen ontwikkelingen getoetst of gemeten worden vrijwel altijd in het buitenland is geijkt, heeft zo'n eenzijdige communicatie op zijn minst tot gevolg dat minderwaardigheidscomplexen ontstaan of bevestigd worden.

Tijdens het opzetten van de uitgeverij in Togo bleek het verschil met een Nederlandse situatie zich vooral toe te spitsen op de censuur en een andere aanpak van de promotie en de distributie.

Voordat een manuscript in produktie genomen wordt, moet de uit te geven tekst aan de censor voorgelegd worden. De eerste aanvaring met de man met het rode potlood betrof een toneelscript waarin overduidelijk maar met humor de bestuurlijke corruptie in het land aan de kaak werd gesteld. Veel plaatsaanduidingen legden het loodje, zodat de tekst willekeurig welk land betrof, maar de angel bleef onverlet. Tijdens de opvoering van het stuk bleken de toeschouwers als goede verstaanders aan een half woord genoeg te hebben en werd luidruchtig aangevuld wat de censuur uit de tekst gehaald had. Wat de distributie betreft, wordt naast het beperkte circuit van de boekhandels gebruik gemaakt van het alternatieve straat-circuit. Geprobeerd wordt de boeken op de markt te verkopen: boeken tussen de mango's en de sinaasappels.

Een in de plaatselijke taal, het Ewe, uitgegeven geschiedenisboek over Togo, werd voornamelijk aan de man gebracht in de dorpen tijdens historische herdenkingsbij eenkomsten. Het boek werd enthousiast doorgebladerd, op zoek naar het verhaal achter hun dorp, hun groep. Vaak waren de mensen het niet eens met de inhoud, waarop ze gestimuleerd werden hun reacties voor een eventuele herdruk op papier te zetten: een prachtig voorbeeld van hoe een boek ter plekke functioneert binnen de vrije uitwisseling van ideeën, in dit geval over de geschiedschrijving van de regio.

Begrippen als onafhankelijkheid en bevrijding benoemen geen statische situatie. Het gaat om processen die voortdurend in beweging zijn. Vrijheid en onafhankelijkheid moeten iedere dag opnieuw verworven worden. Ontwikkeling heeft alles te maken met groeiend zelfbewustzijn. Dit zelfbewustzijn staat niet op zich zelf, maar is voor een groot deel afhankelijk van de informatie over de omgeving en over die omgeving in relatie tot de rest van de wereld. Informatie en communicatie spelen hierbij een belangrijke rol. Een uitgeverij kan die informatie en communicatie vormgeven en bevorderen.

Het gedeelte van Afrika dat door Frankrijk

gekoloniseerd is, heeft in het begin van de jaren zestig zijn onafhankelijkheid verworven. In de praktijk komt het er echter op neer dat de economische verhoudingen hetzelfde gebleven zijn. Dit is ook het geval met de informatievoorziening. Het onderwijs wordt in de meeste landen nog steeds volgens het Franse model gegeven. Dat wil zeggen dat de Franse taal het belangrijkste voertuig is binnen het onderwijs en dat de keuze van de leerboeken sterk geënt is op wat in Frankrijk gebruikelijk is. Een zelfstandige pers ontbreekt nagenoeg. De berichten in de krant zijn die van het Franse persbureau AFP, lokale informatievoorziening bestaat er nauwelijks. Gestimuleerd door de vaart der veranderingen in Oost-Europa verschijnen er wel zeer recentelijk in bijvoorbeeld Togo, Benin, Congo en Mali - landen waar de roep om een democratische verandering van het éénpartij systeem steeds luider klinkt - meer kranten buiten de staatskrant.

De overheersende positie van het Frans in het onderwijs en het bestuur van het land leidt ertoe dat alleen degene die het Frans goed beheerst, snel kan stijgen op de maatschappelijke ladder. De eigen talen worden niet echt serieus genomen, terwijl de taal bij uitstek de exponent is van de identiteit van een volk. In de eigen taal liggen het mensbeeld en de levensvisie verankerd van het volk dat die taal ontwikkeld heeft. Door de dominante positie die het Frans nu inneemt wordt een belangrijk deel van de culturele en historische achtergrond van de ‘Francophone’ Afrikaanse landen ontkend. We beperken ons overigens in dit stuk voornamelijk tot ‘Francophoon’ Afrika ten zuiden van de Sahara. Maar bovenstaande schets brengt ook in grote trekken de situatie in ‘Anglophoon’ Afrika in beeld.

> ‘*Door de invoering van het schrift en een niet-Afrikaanse taal werd de bevolking vrijwel van het ene op het andere moment gereduceerd tot een groep stamelende analfabeten*’

Eenzijdige communicatie

Op het eerste gezicht lijkt het juist goed en verrijkend voor een land zoveel mogelijk reflectiemateriaal van buiten te ontvangen waardoor men een bredere blik op de wereld krijgt. Zo'n ruime blik is echter pas te verwachten als men eerst op de hoogte is van de eigen achtergrond en van de evolutie binnen het eigen cultuurpatroon. Maar als men, zoals in Afrikaanse landen, wat het geschreven woord betreft, vrijwel uitsluitend materiaal van buitenaf opgedrongen krijgt zonder dat er inzicht bestaat in de eigen situatie, dan is dat rampzalig. Men kan het van buiten komende materiaal niet in perspectief plaatsen. Er is dan sprake van een eenzijdige voorlichting die niet getoetst kan worden aan de kennis van de eigen achtergrond. Deze eenzijdige communicatie begint al in het onderwijs. Ook wordt zo de kloof tussen de mensen op het platteland en diegenen die in de stad wonen verbreed. Men vergroot bovendien de afstand tussen de jonge en de oudere generatie: minachting ontstaat voor hen die nog als vanzelfsprekend geworteld zijn in tradities.

In de informatievoorziening en het onderwijs wordt vrijwel uitsluitend gerefereerd aan Europese denkers en filosofen, alsof in de eigen traditie niet nagedacht zou zijn

over de grote vragen des levens. Ook binnen de traditionele context der ongeletterden werd en wordt er natuurlijk nagedacht en gefilosofeerd. Door de invoering van het schrift en een niet-Afrikaanse taal werd de bevolking vrijwel van het ene op het andere moment gereduceerd tot een groep stamelende analfabeten. Want de associatie van analfabetisme met een geeste-

lijk onvolwaardige, achterlijke status, is gauw gelegd. De traditionele concepten over leven en dood, goed en slecht, moeten door de nieuwe generatie op schrift gesteld worden, opdat de nieuwe generatie lezers er kennis van kan nemen, ervan kan leren, in plaats van er op neer te kijken met de minachting van een geletterde ten opzichte van een analfabeet.

Veel van de culturele eigenheid heeft zich verwoord in de orale literatuur. Met de uitgave van *Contes et Mythes du Togo* heeft HaHo een begin gemaakt met het op papier vastleggen van Togolese sprookjes, mythen, legenden en verhalen. Verreweg het grootste gedeelte van de orale literatuur is nog niet op papier toegankelijk. Vooral voor de in de stad wonende generatie zijn zulke uitgaven van vitaal belang voor de terugkoppeling naar een cultuur zoals die in de dorpen nog volop aanwezig is. Met financiele steun van Novib zullen deze uit de verschillende Togolese taalgebieden verzamelde verhalen, nu in het Ewe vertaald en uitgegeven worden.

De wereld van Peter Stuyvesant

Stapels triviale lectuur worden er in Afrika afgezet, consumptieve verhalen in stereotypische blanke context vervat. In de bioscopen draaien Kung Fu-films, Indiase love stories, overvloedig afgewisseld met Europese en Amerikaanse B-films waarin dan geen vuistvol karate explodeert, Indiase schonen in zwijm vallen maar James Bond zijn gestroomlijnde acties onderneemt.

Nu is er op zichzelf niet zoveel tegen deze vermaaksindustrie, maar duidelijk is dat tegenwicht gewenst is, om de mensen in ieder geval een keuzemogelijkheid te bieden. Het beeld van het ‘Westen’ zoals dat zich nu binnen de confrontatie tussen Afrika en Europa voordoet, bevestigt op agressieve wijze alle vooroordelen over de ‘blanke beschaving’, waaraan de lezers en kijkers zich watertandend tegoed doen. De geboden produkten bieden hen geen enkel houvast vanuit de eigen culturele achtergrond, hebben geen enkele relatie met de sociale realiteit van de eigen omgeving en bevestigen alleen het valse beeld van de ‘andere’ maatschappij, waar geld, avontuur, en gekoelde drankjes voor het grijpen liggen, de wereld van Peter Stuyvesant, die door dit gebrek aan tegenwicht automatisch tot de ideale wereld verheven wordt.

Het is trouwens een vreemde situatie dat er in Parijs en Londen meer Afrikaanse literatuur voor handen is dan in Afrika zelf; dat er bijvoorbeeld in het Soeterijntheater in Amsterdam meer Afrikaanse films gedraaid worden dan in menig Afrikaanse bioscoop en dat het film- en boekenaanbod in Afrika bepaald wordt door de ‘klassieken’ en de commerciële trash uit het Westen.

De top vijf van: J. Pronk Nederlandse Minister van Ontwikkelingssamenwerking

1. *The Golden Gate*

Vitram Seth
2. *Shame*
   Salman Rushdie
3. *A bend in the river*
   V.S. Naipaul
4. *Untouchable*
   Mulk Raj Anand
5. *Talkative man*
   R.K. Narayan

Dat het uitgeverij-experiment HaHo toch nog steeds met scepsis bekeken wordt, komt - zoals al ter sprake kwam - door de wijze waarop de Afrikaanse werkelijkheid door de Westerse media gepresenteerd wordt: een realiteit van armoede, droogte en sprinkhanenplagen die slechts een gedeelte van het totaalbeeld belicht. In dat beeld passen geen uitgeverijen en boeken. Een misvatting die zich al vroeg in ons vastzet

en waarvanuit de Nederlandse kinderen uit volle borst de ‘Kinderen Voor Kinderen’-tune meezingen: ‘Een kind onder de evenaar/is meestal maar een bedelaar/Kinderen voor kinderen/...’ Maar er bestaat ook een ander Afrika dat volop in beweging is, waar een minimum aan inkomen genoten wordt en waar op grote schaal gealfabetiseerd is.

(foto: Jan Kees van de Werk)

Toen in Lomé het gerucht de ronde deed dat er gewerkt werd aan de oprichting van een uitgeverij, stroomden de manuscripten toe. Het vooroordeel dat er in Afrika niet veel geschreven zou worden viel meteen in scherven. Het vooroordeel dat er geen boeken verkocht zouden worden, want er wordt toch weinig gelezen, ging weldra ook aan stukken. Van één van de eerste uitgaven, *Tourbillons*, een roman die zich afspeelt in een dorp, werden binnen een half jaar tweeduizend exemplaren verkocht; een stimulerend bewijs dat er behoefte bestaat aan teksten die de eigen situatie op een herkenbare manier beschrijven. Een verkoopresultaat dat een uitgever in het ‘geletterde’ Nederland van vijftien miljoen inwoners tot diepe tevredenheid zou stemmen. Togo telt drie miljoen inwoners waarvan meer dan de helft niet kan lezen.

Door de gebruikelijke beeldvorming van Afrika en de ontwikkelingsproblematiek in het Westen, beseft men de noodzaak niet van de voorziening in boeken. De rol die de Afrikaanse literatuur speelt in de Afrikaanse maatschappij blijft buiten beeld. Die rol wordt onderschat door de voortdurende nadruk - het kan niet genoeg herhaald worden - die de Westerse informatie legt op de voorziening in primaire levensbehoeften in engere zin, voeding, behuizing, gezondheid. Maar geestelijk voedsel, boeken, is ook een primaire levensbehoefte, die de mens in staat stelt de eigen situatie beter te begrijpen. Vanuit zo'n beter begrip kan ook zinniger gewerkt worden aan de verbetering van de algemene levensomstandigheden.

De behoefte aan eigen romans, historische studies, kunstboeken, ecologische teksten, technische boeken, vrouwenstudies, kinderboeken, poëzie, enfin, de volledige waaier van de ideeënrijkdom der menselijke geest, is in Afrika terecht enorm groot.

Noord-zuid dialoog

Editions HaHo helpt mee de interne, horizontale informatiestroom Zuid-Zuid te versterken door in eerste instantie Togolese schrijvers de kans te geven voor eigen publiek te publiceren over relevante onderwerpen die de dagelijkse omgeving betreffen.

Daarnaast is er de Zuid-Noord stroom die bevorderd dient te worden, wil dat niet een loze kreet blijven.

In dit verband zei Chinua Achebe: 'Op dit moment is er geen sprake van enige dialoog omdat Europa de idee van bondgenootschap, dat gelijkwaardigheid met andere culturen veronderstelt, niet accepteert. Europa praat en praat maar, zonder te luisteren. ...Een van de beproefde ontwijkingen van de dialoog is het fenomeen van de deskundige of de buitenlandse correspondent. De blanken sturen er iemand op uit om het land te bezoeken, kennis te maken met de geest van de zwarte mensen en

al het nieuws naar huis te brengen: priesters, soldaten, handelaren, journalisten, wetenschappers en romanciers. Begrijp me niet verkeerd. Het zou verkeerd zijn om iedereen over één kam te scheren. Veel Europeanen hebben erg veel bijgedragen aan het begrip van Europa voor Afrika. Maar we spreken over dialoog en die kan zelfs niet vervangen worden door de meest briljante monoloog.'

Jan Kees van de Werk en Chenjerai Hove tijdens de presentatie van 'Beenderen'; Amsterdam 1990

(foto: Goos van der Veen)

Er zijn de afgelopen tien jaar in Afrika nogal wat nationale boekencomités opgericht en er zijn in Europa en in Afrika conferenties gehouden over de boekenproblematiek die allen in een ronkende retoriek der resoluties eindigden, waarna als de rook van de goede voornemens opgetrokken was, de situatie bij het oude bleef. Regeringen stimuleren nauwelijks een onafhankelijke nationale boekenproduktie, maken zelf de schoolboeken of besteden de opdracht uit aan Europese uitgevers, waardoor de autonome uitgeverij in de landen zelf gepasseerd wordt.

Vanuit het voor Afrika zo kenmerkende improvisatievermogen gebeurt er ondanks alle tegenslagen en moeilijkheden toch nog vrij veel. Met name in landen als Nigeria, Ghana, Zimbabwe, Kenia maar ook in Ivoorkust, Senegal, Mali en Togo. Eén van de aardigste graadmeters van de eigenwijze Afrikaanse boekenproduktie die niet bij de pakken neerzit, zijn de inzendingen voor de Noma Award. Een al tien jaar, jaarlijks terugkerend evenement waarbij in drie categoriën (literatuur, kinderboek en wetenschap) een prijs uitgekeerd wordt. Elk jaar wordt er een keus gemaakt uit ruim honderd ingezonden boeken in Afrikaanse en Europese talen. De eerste Noma Award in de literaire categorie werd door Mariama Bâ (Senegal) met haar roman *Une Si Longue Lettre* (*Een lange brief*) in 1980 gewonnen. De laatste winnaar in deze categorie was Chenjerai Hove (Zimbabwe) met zijn roman *Bones* (*Beenderen*).

Geestelijke honger

Tijdens het in Bamako gehouden symposium over 'De uitgeverij in Afrika' kwamen

er 27 uitgevers, boekhandelaren en drukkers uit vele hoeken van Afrika bijeen om concreet van gedachten te wisselen over vormen van samenwerking.

Sociaal-economische factoren en infrastructurele problemen maken het de uitgevers in Afrika niet gemakkelijk. Afgezien van het beperkte inkomen, de veelheid van talen, het analfabetisme, een nog niet optimaal ontwikkelde leescultuur en de hoge douanetarieven op papier en druktechnisch materiaal, heeft de verspreiding van boeken nog te kampen met transportmoeilijkheden en het ontbreken van verkooppunten.

Er wordt in Afrika op grote schaal succesrijk gealfabetiseerd. Het probleem is ook niet meer, zoals de Nigeriaanse schrijver Kole Omotoso verwoordde, dat er niet gelezen wordt, het gaat nu om de beschikbaarheid van kwalitatief geschikt en relevant leesmateriaal. Wat heeft het voor zin mensen te leren lezen, als er geen ‘follow-up’ geboden wordt in de vorm van leesmateriaal. Dan valt men weer terug in een passief alfabetisme, dat min of meer gelijk staat met analfabetisme. Of men grijpt naar alles wat onder handbereik komt en dat is geenszins lectuur die de eigen omgeving en de eigen realiteit behandelt.

De jonge generatie heeft, het kan niet genoeg herhaald worden, een enorme honger en dorst naar ‘eigen’ boeken, films, muziek, beeldende kunst, verhalen, romans en essays over de eigen situatie. Van deze generatie is Afrika straks afhankelijk. Zij vormt de toekomst van het continent maar haar geestelijke honger dreigt in de reguliere ontwikkelingsprogramma's over het hoofd gezien te worden. Eén van de criteria van ontwikkelingssamenwerking is dat de Projekten zich moeten richten op ‘de armsten onder de armen’. Graag onderstreep ik nog eens dat binnen het steun verlenen aan een duurzame vergroting van welvaart en welzijn, verder gedacht moet worden dan het stillen van honger. Dat betekent geenszins dat men zich daarmee uitsluitend op een elite zou richten. Cultuur, het samenhangend geheel van opvattingen, leefwijzen en materiële produkten van een groep mensen, moet de rol van baken vervullen voor het ontwikkelingsproces. Uitgeverijen kunnen voorkomen dat deze generatie in een vacuüm belandt dat opgevuld wordt met Westers materiaal. Een uitgeverij kan helpen een identiteitscrisis het hoofd te bieden.

> ‘*De Noord-Zuid dialoog is een liegende slang die zich in zijn eigen staart bijt. Iedereen weet het. Maar de leugen wordt pas echt ontmaskerd, als men er meer over schrijft*’

De Kongolese auteur Sony Labou Tansi poneert op provocerende wijze: ‘De mensen begrijpen nog steeds niet dat “ontwikkeling” vooral te maken heeft met cultuur. ... Ontwikkelingssamenwerking is een schandaal op wereldniveau. Ontwikkeling is een leugen. Samenwerking is gelogen. De zogenaamde overdracht van technologie een farce. De Noord-Zuid dialoog is een liegende slang die zich in zijn eigen staart bijt. Iedereen weet het. Maar de leugen wordt pas echt ontmaskerd, als men er meer over schrijft.’

Met alle inzet zullen de Afrikaanse uitgeverijen zich moeten mobiliseren om niet alleen een tegenwicht te kunnen bieden aan de geweldige concurrentie van de Franse en Britse uitgevershuizen op de lucratieve schoolboekenmarkt,

maar ook om te voorkomen dat de eigen schrijvers hun teksten bij gebrek aan goede publikatie en verspreidingsmogelijkheden in eigen land, in Europa uit laten geven: Teksten die tenslotte tot de 'grondstoffen' van een land behoren, worden voor een lage prijs geëxporteerd, in Europa tot eindprodukt verwerkt en veel te duur (eventueel) weer ingevoerd.

Het is de zware en verantwoordelijke taak van Afrikaanse uitgevers weerstand te bieden aan dit economisch mechanisme en tegen de sterke informatiestroom van Noord naar Zuid in te roeien en compensatie te bieden. Alpha Oumar Konaré, historicus en uitgever (Editions Jamana) in Mali, formuleerde het als volgt: 'Elke keer als er een nieuw Afrikaanse uitgeverij bij komt, groeit de hoop dat onze volken hun bestemming in eigen handen nemen.'

Literatuur:

Jan Kees van de Werk, 'Publishing and Literature in Togo' in *The African Book Publishing Record* 4 (1985).
Anke Niehof, 'The Cultural Dimension of Development' in *The Courier* 100 (1986).
Hans Zell, 'Africa-The Neglected Continent' in *Logos* 1/2 (1990).
Jan Kees van de Werk, 'De uitgeverij als waterput' in *De Lange Adem* (1990).
Jan Kees van de Werk, 'Nawoorden'. In Chinua Achebe: *Een wereld valt uiteen* (1979); *Pijl van God* (1981); *Weerzien met vreemden* (1987); *Termietenheuvels in de savanne* (1991) - Ngugi wa Thiong'o: *Slechts een korrel graan* (1979); *Bloesems van bloed* (1988) - Ahmadou Kourouma: *De brandende zon van de onafhankelijkheid* (1986); *Monné, Schande en smaad* (1991) - Mariama Bâ: *Een lange brief* (1981) - Chenjerai Hove: *Beenderen* (1990) - Sony Labou Tansi: *Het teken van Martial* (1987); *De schandelijke staat* (1989).

Marita de Sterck
Tussen goden en barbaren
Het beeld van de blanke in de zwartafrikaanse roman

De westerse beeldvorming rond andere cultuurgroepen staat sedert de jaren '60 (postkoloniale kater en westerse cultuurcrisis) volop in de kijker. Denkpistes van auteurs als Tahar Ben Jelloun kwamen hierbij steeds meer op de voorgrond: de idee won veld dat het beeld van wit over zwart in feite meer reveleerde van de beeldvormers dan van ‘de andere’. Enige interesse in het beeld dat zwart over wit had zou pas later, in de jaren '80, echt naar voren komen. In de bereidheid tot het bekijken van de keerzijde van de medaille heeft, naast voornoemde postkoloniale kater en westerse cultuurcrisis, het contact met Afrikaanse kunst (en met name de literatuur) ook een vitale rol gespeeld.

Beknopte bijdragen rond het beeld van de blanke in de romanliteratuur uit Zwart Afrika ontkomen niet aan een zekere vorm van generaliseren: in kort bestek kunnen onmogelijk alle relevante romans en alle facetten van deze complexe problematiek uitgediept worden. Bovendien daalt de ruimte die nog kan worden besteed aan literaire factoren - waar het bij literatuur toch in eerste instantie om gaat - drastisch en worden accenten haast uitsluitend op niet-literaire factoren gelegd. Het spreekt ook vanzelf dat naast de besproken romans waarin de blanke direct of indirect aanwezig is, er nog een groot aantal romans bestaat waarin de blanke geen rol speelt en die in deze bijlage niet aan bod komt.

Vergelijkingen tussen het beeld van de blanke in de zwarte roman, de poëzie, het toneel, de spreekwoorden én in de non-verbale kunsten lijken veelbelovend, maar zouden te ver voeren. Ook op de veelzeggende verschillen in beeldvorming tussen Noord-Afrika, Middenen Zuid-Afrika en tussen ex-Engels, ex-Frans en ex-Portugees Afrika kan niet echt ingegaan worden.

De klemtoon ligt hier op het beeld dat zwartafrikaanse auteurs schetsen van blanken die in Afrika wonen en werken. Er is een verschil tussen het beeld dat getekend wordt van deze blanken en het beeld van de blanke die in zijn eigen westerse wereld geobserveerd wordt; een verschil dat hier niet aan bod kan komen, net zomin als het beeld van het blanke land als paradijs.

Geen enkele peilen naar de beeldvorming van een bepaalde groep over een andere groep kan geísoleerd worden van het zelfbeeld van beide groepen en de diverse projectiemechanismen, maar ook dit aspect kan noodgedwongen slechts terloops aan bod komen.

Het accent ligt op romans die in het Nederlands zijn vertaald, maar waar nodig wordt ook ingegaan op onvertaald werk. Het hele mechanisme van de vertaalpolitiek (waaronder bijvoorbeeld de discussies rond de selectiecriteria voor reeksen als De Afrikaanse Bibliotheek en De Derde Spreker) zou, gerelateerd aan de beeldvormingsvraag, eveneens heel wat denkstof meebrengen, die ons echter naar een volledig nieuwe bijdrage zou voeren. Maar na al deze afbakeningen en inperkingen, gaan we nu over naar wat overblijft: het beeld van de blanke in de zwartafrikaanse orale verhalen en in de geschreven romans uit de koloniale en postkoloniale periode.

Het grote geheim; de blanke in de orale verhalen

In heel wat zwartafrikaanse orale verhalen komen blanken als mysterieuze figuren naar voren die vooral veel vragen en zelfconfrontatie oproepen. Vaak worden ze (mede vanwege hun vale huidskleur) geassocieerd met het dodenrijk, met de gestorven voorouders ook en - niet in het minst omwille van het vertoon van macht en rijkdom - met bovennatuurlijke wezens. In diverse orale verhalen (overigens niet alleen in Afrikaanse) wordt er gepeild naar de oorzaken van het verschil in uiterlijk, gedrag, cultuur... tussen wit en zwart, maar vooral naar het intrigerende maar onvatbare verschil in rijkdom en dus ook macht. Door de blanke zelf

werd (en wordt nog vaak) verwezen naar de verschillen in intelligentie, in economisch en technologisch denken en kunnen en naar het hoge arbeidsritme en de hoge arbeidsinzet als oorzaken van deze rijkdom. Maar dat het verschil in rijkdom het gevolg was van een historische evolutie, dat één van de vele oorzaken van dit verschil precies lag in eeuwenlange grond- en grondstoffenroof, in slavenhandel en koloniale uitbuiting en dat ook in de blanke landen de sociale onrechtvaardigheid in de verdeling van de rijkdommen erg groot was, werd zeker niet aan de grote klok gehangen en was (is?) overigens ook niet voor alle blanken even duidelijk en/of aanvaardbaar. Zowel voor veel blanke als voor veel Afrikaanse mensen leek het dat deze verschillen in rijkdom rasgebonden waren en dus vanaf de schepping zo bestonden.

> ‘*De stereotypencluster lui-domagressief die het Westerse beeld van de zwarte eeuwenlang beheerste, heeft ook geruime tijd het zelfbeeld van veel zwartafrikaanse etnische groepen mee bepaald*’

Evolutionistische en racistische denkbeelden vormden voor de westerse slavenhandelaars en kolonisatoren een denkkader dat schaamteloze uitbuiting eeuwenlang rechtvaardigde en vergoelijkte. Deze denkbeelden werden ook als zodanig naar de gekoloniseerde volken toe uitgespeeld en werkten niet alleen door in de denkbeelden van wit over zwart, maar ook in die van zwart over zwart. De stereotypencluster lui-domagressief die het Westerse beeld van de zwarte eeuwenlang beheerste, heeft ook geruime tijd het zelfbeeld van veel zwartafrikaanse etnische groepen mee bepaald. Intrigerend onderzoeksmateriaal vormen Afrikaanse mythen die - zoals alle mythen - tegenstrijdigheden expliciteren en proberen te verklaren door er mentaal mee te experimenteren. In diverse Afrikaanse scheppingsmythen keert de idee terug dat de mensen er oorspronkelijk hetzelfde uitzagen en in vergelijkbare materiële omstandigheden leefden, maar dat op een bepaald moment ofwel de voorouder van de zwarte mensen door een minder fraaie eigenschap de boot miste; ofwel de voorouder van de blanken door een godsgeschenk bevoordeeld werd. Het verhaal van de ijverige broer en de luie broer die zich verslaapt en zo te laat is voor zijn opdracht (o.a. uit de verzameling van J. Knappert: *Myths and Legends of the Congo*) is een voorbeeld van de verhalen die de donkere kleur terugbrengen tot de losbandige, luie en domme voorouder die zijn kans misloopt.

Een scheppingsverhaal van de Bashi uit Zaïre waarin de oorsprong van de blanke suprematie aan de godheid wordt toegeschreven (god zou aan één van de 100 voorouders van de mensen schrijf- en schiettuig én een blanke huid geschonken hebben), is opgenomen in de bundel orale verhalen *Het zwarte paradijs, Afrikaanse scheppingsmythen* (Corrie Zelen, 1980) samengesteld door Mineke Schipper.[*]

De almachtige barbaren

Duidelijk beïnvloed door de eigen orale verteltraditie en in het spoor van de Westerse romantraditie ontstonden in de jaren '20 en '30 de eerste romans van zwartafrikaanse auteurs. Vanaf dit prille begin tot aan het einde van de kolonisatie in de jaren '60

werd de geschreven literatuur en het beeld van de overvloedig aanwezige blanke haast volledig bepaald door de reactie op de westerse kolonisatiepolitiek.

Dat in de allereerste zwarte romans het zwarte

zelfbeeld en het beeld van de blanke nog bijzonder sterk worden gedomineerd door wat wit over wit (blanke zelfbeeld) én zwart verkondigde, hoeft eigenlijk niet veel verwondering te wekken. Voor een ander geluid bestond wellicht geen tolerantie, noch een reële uitingskans en in het licht van de zware maar ongelijke culturele confrontatie heeft het dominante blanke beeld bijzonder veel effect gesorteerd. Gemeten naar uitsluitend blanke (dominant economische) criteria en waardenpatronen, moesten veel zwarte groepen het inderdaad openlijk afleggen. In diverse kunstvormen en politieke uitspraken uit deze vroege periode spreken uitsluitend blanke criteria en dus een sterke verloochening van de eigen cultuur en een mateloze bewondering voor de blanke kolonisatoren als een superieure groep, slimmer, werkzamer en cultureel hoogstaander dan de zwarte. Het wekt ook geen verwondering dat vooral de Franse koloniale politiek met haar opdringerige cultuurimperialisme dergelijke reactiewijzen in de hand werkte. Vergelijkbare reactiepatronen vinden we overigens ook terug in de vroege zwartamerikaanse literatuur én in de prille literatuur van de noordamerikaanse Indianen.

Ook hadden heel wat auteurs een opleiding in het westen genoten en predikten in hun werk duidelijk witte ideeën, die hun leermeesters natuurlijk vleiend in de oren klonken. Interessante voorbeelden hiervan zijn *Force-Bonté* van de Senegalees Bakary Diallo uit 1926 en *L'esclave* van de Togolees Félix Couchoro uit 1929. René Maran geldt als de eerste zwarte auteur (hij was echter opgegroeid in Frankrijk) met openlijke kritiek op de blanke koloniale politiek. In zijn werk - onder andere in *Batouala* uit 1921 - veroordeelt hij niet de blanke cultuur, maar wel hun gebruik van geweld bij het koloniseren. Het valt mijns inziens te betreuren dat geen van deze vroege werken, die een belangrijke literair-historische en documentaire waarde hebben, in het Nederlands is vertaald. Een dergelijke vertaling, voorzien van een cultuurhistorische introductie van een hedendaagse auteur, zou in het licht van deze discussie bijzonder waardevol zijn.

Na de Tweede Wereldoorlog namen de gevoelens van desillusie in de waardepatronen van de blanke bezetter drastisch toe en zou het eigen waardepatroon en de culturele eigenheid als duidelijk anders maar evenwaardig ervaren worden. Op economisch en technologisch vlak was Zwart Afrika misschien wel de mindere, maar wat groepssolidariteit en fairplay betrof, moest de blanke samenleving duidelijk het onderspit delven. Vanuit dit terugvallen op eigenheid en eigenwaarde probeerden zwartafrikaanse auteurs bewust om het clichématige beeld dat van zwarten werd opgehangen in de westerse koloniale literatuur te weerleggen in hun eigen romans, die ook op zich een bewijs moesten vormen van het culturele kunnen van het continent. Deze romans waren dus in eerste instantie geconcipieerd als hun antwoord op het beeld dat wit over zwart schetste in de koloniale literatuur; als de keerzijde van de medaille. Op zich betekende dit uiteraard een oppositioneel uitgangspunt dat overigens ook de Noordamerikaanse Indiaanse en zwarte literatuur van na de Tweede Wereldoorlog tekende. Maar ondanks de opzettelijke contrastwerking lijkt het zwarte beeld van de blanke globaal genomen minder stereotiep dan het beeld dat wit over zwart schetste en deze idee vindt men in diverse overzichten (onder andere Mineke Schipper) terug.

Waar het zelfbeeld van de blanke gekenmerkt werd door de idee van superioriteit: mooier, slimmer, werkzamer, beheerster, betrouwbaarder, democratischer, beschaafder... dan de anderen, was het precies dit superioriteitsgevoel dat in veel

zwartafrikaanse romans uit de jaren '50 als verwerpelijk en onterecht wordt afgeschilderd. Uit de blanke stereotypenrij over zwarten (lelijk, lui, dom, agressief, promiscu, losbandig, onbetrouwbaar, cultuurloos) zijn de items lelijk, lui, agressief, losbandig, onbetrouwbaar beslist wederkerig gebruikt. Tot het eenrichtingsverkeer ‘zwart over wit’ behoren het blanke superioriteitsgevoel, het egoïsme, de blanke hypocrisie en de blanke preoccupatie met het materiële die de westerse sociale en politieke relaties volledig beheersten. Deze als verwerpelijk afgeschilderde eigenschappen werden door zwartafrikaanse auteurs gecontrasteerd met het zwarte allocentrisme, de clan- en dorpssolidariteit en de bedachtzame besluitvorming door palavers. De blanke superioriteit op technologisch en economisch vlak werd nog altijd openlijk erkend en mysterieus bevonden

(temeer daar op andere terreinen zo sterk geblunderd wordt), maar de beperkingen en consequenties van een sterk economisch georiënteerde cultuur werden ook in kaart gebracht. Deze beperkte superioriteit werd nu ook niet meer automatisch veralgemeend naar andere vlakken: op het sociale vlak, qua eenvoudige overlevingsstrategieën en op cultureel terrein werd de blanke steeds meer als een barbaar beschreven.

Dit komt het sterkst naar voren in een roman die bestaat bij gratie van de rolomkering en de spiegeleffecten: *Le regard du roi* uit 1954 (*De blik van de koning*, 1979) van Camara Laye. Hoofdfiguur in deze roman is een straatarme blanke die verweesd door de brousse struint en voor alles (zijn dagelijks én geestelijk voedsel) is aangewezen op de zwarte bevolking. Langzaam wordt hij ingewijd in de Afrikaanse cultuur. Heel vernuftig heeft Laye het meester-leerling motief omgedraaid en een blote blanke neergezet, ontdaan van zijn regalia, zijn machtsvertoon en het geld waarmee hij zich dat verschaft. Aan het einde van zijn queeste heeft hij dank zij zijn zwarte leermeesters nederigheid geleerd.

Ook pater Drumont uit *Le pauvre Christ de Bomba* uit 1956 (*De arme Christus van Bomba*, 1980) van de Kameroense auteur Mongo Béti heeft op het einde van zijn vol zelfgenoegzaamheid gestarte broussetrip deemoed geleerd. Vertelfiguur in deze schitterende, vlijmscherpe roman die destijds heel wat stof deed opwaaien, is een zwarte misdienaar die met een Franse pater door de brousse trekt. Vanuit zijn argeloze bewondering voor de pater en het christendom uit de jongen zijn afkeer voor bepaalde trekken van zijn eigen cultuur. In feite vindt hij de pater te goed voor de zwarte bevolking. Dit vertelprocédé resulteert in een merkwaardig en confronterend spel van identificatiepatronen en mist natuurlijk zijn effect niet. Als de pater op het einde aan zijn eigen superioriteit en die van zijn blanke godsdienst begint te twijfelen, vindt de misdienaar zelfs dat hij op het verkeerde spoor zit. Uiteindelijk keert de pater vol zelftwijfel terug naar zijn eigen land omdat hij de idealen die hij preekt niet in daden kan omzetten in een koloniaal bewind. Zowel de technieken van de blanke bekeerder die aanvankelijk een soort mentale kolonisatie doorvoert, als de motivatie van de zwarte bekeerlingen worden van hun glans ontdaan en in die zin is het boek geen eenzijdige afrekening.

Ferdinand Oyono

Ook in Ferdinand Oyono's *Une vie de boy* uit 1956 (*De huisjongen*, 1981) zorgt het kinderlijke, bewonderende standpunt van een huisbediende van een koloniale ambtenaar voor een bijtend scherpe tekening van het blanke superioriteitsgevoel,

maar vooral van de existentiële leegte die het leven van de blanke koloniale elite kenmerkt. Dit geldt het sterkst voor de vrouw van de ambtenaar die alle slechte trekken van de mannelijke blanke deelt, maar daarenboven nog extra dom, gemeen en lui is.

In *Le vieux nègre et la medaille* uit 1956 (*De oude man en de medaille*, 1982) hekelt dezelfde auteur opnieuw de schaamteloosheid en wreedheid van de Fransen: ze gebruiken zwarte mensen als soldaten, als leveranciers van grond en van goedkope of onbetaalde arbeid in ruil voor schijnbeloningen. De medaille voor de arme boer die zijn zonen en grond aan Frankrijk schonk staat voor het schijnvertoon van het Franse imperialisme, maar de oude man - eerst trouwe bewonderaar van het regime - heeft op het einde van het verhaal zijn les geleerd, beter laat dan nooit. Opnieuw wordt hier een perso-

nage gebruikt als exponent van een hele cultuurgroep, die een ingrijpende evolutie doormaakte in zijn beeldvorming rond de blanken én in zijn zelfbeeld.

De Senegalese cineast-auteur Sembène Ousmane tekent het wit-zwart conflict in eerste instantie als een klassenstrijd en de Fransen als de verdrukkende klasse in zijn talrijke romans. Het sterkst komt het koloniale conflict naar voren in zijn historische roman *Les bouts de bois de Dieu* uit 1960 (*Storm over Dakar*, 1962; *De houtjes van God*, 1981) over de strijd van de zwarte spoorwegarbeiders tegen de Franse spoorwegdirectie die als een bende genadeloze misdadige verdrukkers worden getekend. Cheik Hamidou Kane beschrijft in *L'aventure ambiquë* uit 1961 (*Ambivalent avontuur*, 1988) de blanken die in Senegal landden als gevaarlijke waanzinnigen. Wie met hun waardenpatroon besmet wordt overleeft geestelijk niet. In zijn roman poneert hij dat de zwarte kinderen op de blanke scholen nieuwe dingen leren, maar dat ze er ook hun eigen cultuur en de daarbij horende solidariteit leren verloochenen en dat zowel het blanke imperialisme als de Westerse scholing vooral destructief werken.

> '*Wat de op blanke waarden gerichte jonge generatie als positief individualisme voorstelde, werd door de traditiegebonden ouderen als egoïsme ervaren*'

De blanke school in Afrika en een westerse opleiding in Frankrijk en Engeland worden als uitermate ambivalente gegevens in veel zwarte romans naar voren gebracht. Schijnbaar bakent de school dé weg af naar de blanke kennis als voorwaarde voor rijkdom en macht, biedt de school dé sleutel tot het mysterie, maar in realiteit blijft het geheim verzegeld en staat tegenover elke kenniswinst ook daadwerkelijk verlies van menselijkheid, omdat alle kwalijke blanke eigenschappen met hun onderwijs worden overgedragen.

Prominente thema's in veel Engelstalige Afrikaanse romans zijn het overduidelijke gebrek aan fairplay dat de blanke overheerser kenmerkte en het pijnlijke generatieconflict dat werd verscherpt door de blanken. De reactie op de blanken en hun waardenpatroon verschilde sterk naargelang de generatie: de gevestigde generatie betreurde de vernietiging van de klassieke waarden als dorps en familiale solidariteit, de vooroudercultus, de eigen religie en gezagshiërarchie waarin afstamming en leeftijd positief beoordeeld werden, waarden die door de import van de westerse cultuur bedreigd werden. De jonge generatie zag in deze cultuurschok mogelijkheden om zich te onttrekken aan knellende banden van solidariteit (de zorg voor de familie en met name de ouderen behoorde tot de belangrijke taken van de jonge, werkende generatie) en traditionele normen en aanbad niet zelden het materialisme van het westen. Wat de op blanke waarden gerichte jonge generatie als positief individualisme voorstelde, werd door de traditiegebonden ouderen als egoïsme ervaren.

Auteurs als Chinua Achebe maken duidelijk hoe hierdoor de burgers van morgen hun wortels afsnijden en de gevestigde generatie haar bloesems verliest, zonder dat de koloniale goegemeente zich ook maar iets aantrekt van de cultuurschok die ze teweeg brengt.

In *Things fall apart*, 1958 (*Een wereld valt uiteen*, 1979) en *Arrow of God*, 1964 (*Pijl van God*, 1981) schetst deze Nigeriaanse auteur de teloorgang van een traditionele Afrikaanse samenleving onder invloed van het kolonialisme. De

beschreven Ibo-dorpssamenleving komt in een onstuitbare en catastrofale stroomversnelling

terecht door de confrontatie met de niets-ontziende blanke kolonisators en missionarissen. In *Song of Lawino*, 1966 en *Song of Ocol*, 1970 (*Lied van Lawino en Lied van Ocol*, 1980) van Okot P'Bitek is het een dorpsvrouw die de verwestersing van haar man aan de kaak stelt. De auteur laat een eenvoudige vrouw haar verwondering uitspreken over de cultuurverloochening en naäperij van het westen van haar man. Doorheen diens antwoord hekelt hij de kritiekloze navolgers van de westerse cultuur.

Chinua Achebe (links) in gesprek met andere Afrikaanse auteurs, Frankfurter Buchmesse, 1980 (foto: Jan Stegeman)

Het eindbeeld van haast alle zwartafrikaanse romans die de koloniale periode in beeld brengen is duidelijk: tegenover de economische meerwaarde van de blanke staat zijn sociaal en moreel failliet, zijn onuitroeibare verdrukkersmentaliteit. Wat de reactie van de zwarte bevolking ook was op de blanke invasie, het resultaat bleef eender. Verzet, bondgenootschap en handelsrelatie kregen hetzelfde antwoord: ze werden schaamteloos economisch en cultureel verdrukt. Overigens wordt in mijn ogen de koloniale situatie op zich relatief weinig in vraag gesteld, wel de excessen en het bijhorende gebruik van geweld.

Ook valt het op dat in het kader van de koloniale thematiek het absurde blanke concept van de blanke kolonisator als de veroveraar die zogenaamd dunbevolkte, lege, als het ware om bezetting schreeuwende continenten inpalmt, zo weinig openlijk gehekeld wordt. Wat wel duidelijk ontzenuwd wordt is de al even blanke idee dat de kolonisator deze gebieden zou transformeren naar ‘dé beschaving’ en ‘het ene ware geloof’ evenals de allesbeheersende westerse verheerlijking van ‘innovatie tot in eeuwigheid’.

Een veelzeggende afwezigheid

Schijnbaar is het thema van de blanke naar de achtergrond verschoven in de postkoloniale zwartafrikaanse romanliteratuur of zelfs helemaal van het slagveld verdwenen. Schijnbaar, want indirect beheersen de effecten van decennia koloniale voorbeelden de politieke, economische én culturele scène. Het inheemse kader, de nieuwe rijken... vormen een kaste van zwarte mensen met koloniale gedachten en met een blanke onderdrukkersziel. Het averechtse leerproces wordt niet meer expliciet beschrijvend uit de doeken gedaan, maar de desintegratie die eruit voortvloeit, de onherstelbare verlieservaring zet de toon. Bovendien wordt de blanke postkoloniale roman in de jaren '70 en '80 beheerst door een kritischer zelfbeeld zodat de noodzaak van een manifest tegenbeeld wellicht minder pregnant werd.

> '*De "vreemde" onderscheidt zich niet meer in eerste instantie door huidskleur maar door ideeëngoed*'

De kleinzoon van de hoofdfiguur uit Achebes voornoemde roman *Een wereld valt uiteen*, keert in *No longer at ease* uit 1960 (*Weerzien met vreemden*, 1978) als een exponent van de culturele elite uit Groot-Brittannië terug en stelt zich boven de clan en bezegelt daarmee zijn eigen ondergang en die van zijn groep. De 'vreemde' onderscheidt zich niet meer in eerste instantie door huidskleur maar door ideeëngoed. Ook Ngugi wa Thiong'o legt de link tussen de koloniale en postkoloniale heersers, maar dan binnen één romanruimte, in *Petals of Blood* uit 1977 (*Bloesems van bloed*, 1988) waarin hij voortdurend van het heden naar het verleden teruggrijpt.

Les soleils des indépendances, 1968 (*De brandende zon van de onafhankelijkheid*, 1986) heet de roman van de Malinké-auteur Ahmadou Kourouma waarin de ondraaglijke politieke, morele en culturele chaos na het vertrek van de kolonisatoren hallucinant in beeld wordt gebracht en Yambo Ouologuem uit Mali tekent in *Le devoir de violence* uit 1968 (*Het recht van geweld*, 1970) de spiraal van geweld die sedert de koloniale periode, Mali sterker dan ooit tevoren in zijn greep houdt. De idee dat de vertegenwoordigers van de nieuwe zwarte orde in feite de vertolkers zijn van de oude witte spreekt ook uit *The Interpreters* uit 1965 (*De vertolkers*, 1986) en *Season of Anomy* uit 1973 (*Dagen der duisternis*, 1987) van Wole Soyinka en uit *Anthills of the savannah*, 1987 (*Verlaten tempel van de macht*, 1988) van Chinua Achebe. Maar het meest huiveringwekkende voorbeeld van deze idee vormt mijns inziens *Xala* uit 1973 (*Xala*, 1975) van Sembène Ousmane. De impotentie van een nieuwe rijke bij zijn kersverse piepjonge bruid geldt overduidelijk als symbool voor het falen van de nieuwe zwarte toplaag die haar authentieke levenskracht verloren heeft. Die kunnen ze slechts terugvinden in een pijnlijke confrontatie met de armsten, hun voedingsbodem en slachtoffers, zoals het hallucinante genezingsritueel aan het slot (waarbij de hoofdfiguur bespuwd wordt door bedelaars) aantoont. In geen andere zwarte roman werd mijns inziens het interne Noord-Zuid conflict dat uit de kolonisatie voortvloeide met zo'n symbolische kracht in beeld gebracht. Hetzelfde thema zou Ousmane later, maar met minder symbolische kracht, uitwerken in het tweedelige *Le dernier de l'empire*, 1981 (*Einde van een imperium* 1985). In *Ripples in the Pool* uit 1975 *(Rimpels in de poel*, 1988) van Rebekka Njau uit Kenia bezegelt de nieuwe

elite haar ondergang door het negeren van de kracht van de poel, symbool voor de traditionele waarden in de rurale Afrikaanse samenleving.

The Beautiful Ones are not yet borne, 1968 (*De tijd is nog niet rijp*, 1982) van Ayi Kwei Armah toont hoe een kleine spoorwegbeambte gevangen zit tussen de hogere, verdorven toplaag die zich in westerse luxe-goederen wentelt, en de massa die zich in de achterbuurten in leven probeert te houden en die zich vergaapt aan de

pronkzuchtige elite die de corrupte, vernietigende, hypocriete mentaliteit van haar blanke voorgangers erfde. In *Princesse Mandapu*, 1972 (*Prinses Mandapu*, 1980) van Makombo Bambote is de blanke kolonisator eveneens lijfelijk vertrokken uit het Centraalafrikaanse broussestadje, maar beheerst de blanke *touch of evil*, in combinatie met inheems despotisme de scène. Emmanuel Boundzéki Dongala leverde met *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* uit 1973 (*Een geweer in de hand, een gedicht op zak*, 1981) zijn speurtocht naar de oorzaak van het falen van diverse Afrikaanse politieke systemen, die elk op hun manier gestalte proberen te geven aan hun pas verworven onafhankelijkheid, temidden van de brokstukken van het kolonialisme en Alioum Fantouré beschreef in *Le cercle des tropiques* uit 1972 (*Tussen de keerkringen*, 1980) de moeizame politieke groei van een land dat zijn afgedwongen onafhankelijkheid nauwelijks kon hanteren, waarbij de politieke chaos op een sublieme manier is weerspiegeld in de verwarde, soms hortende verhaalstijl. Ook Henri Lopes' *Le pleurer-rire* uit 1982 (*In tranen lachen*, 1988) hekelt de wreedheid en het verraad van de nieuwe leiders die hun dictaturen opbouwen op nepotisme en verborgen banden met de ex-kolonisatoren. Net als zoveel andere postkoloniale romans is dit verhaal uitgewerkt als een farce, een pijnlijke klucht waarin Afrikaanse dictaturen worden getekend die zich alleen in huidskleur van hun koloniale voorbeelden onderscheiden.

Modibo Sounkalo Keita, de 52-jarige Malinese auteur van *L'archer bassari* uit 1984 (*De boogschutter*, 1989) is een van de weinige auteurs die vermomde ontwikkelingshulp durven te ontmaskeren. De schandelijke uitbuiting van de Afrikaanse plattelandsbevolking door een kaste van gewetenloze handelslui en overheidsfunctionarissen, gesteund door het westen, en het misbruik van de voedselhulp wordt openlijk aangeklaagd in dit merkwaardige, politieke detectiveverhaal en het boek bevat enkele sterke passages rond de effecten van gedwongen monocultuur.

Maar de meest bijtende satire is ongetwijfeld *La vie et demie*, 1979 (*Het teken van Martial*, 1987) van Sony Labou Tansi waarin een burleske dictator naar model van en met de steun van ‘vreemde mogendheden’ zijn schrikbewind uitoefent. Volksverzet tegen een wrede, op macht beluste en aan grootheidswaanzin lijdende despoot is overigens één van de centrale thema's uit de hedendaagse Afrikaanse literatuur die daarmee - thematisch althans - aansluiting lijkt te vinden bij de Latijnsamerikaanse kolonelromans. Ook het drieluik van de Somalische auteur Nuruddin Farah ‘Variaties op het thema van een Afrikaanse dictatuur’: *Sweet and Sour Milk*, 1979; *Sardines*, 1981; *Close Sesame*, (*Zoete melk Zure melk*, 1986; *Sardientje spelen*, 1990; *De partriarch en de generaal*, 1989) hoort hierin thuis.

De top vijf van:
Adriaan van Dis schrijver

1. *The palmwine drinkard*
   Amos Tutuola

2. *Song of Lawino*
   Okot P. Bitek
3. *Things fall apart*
   Chinua Achebe
4. *Beenderen*
   Chenjerai Hove
5. *Xala*
   Sembène Ousmane

Overigens zijn de verwijzingen naar de koloniale periode niet altijd manifest, maar soms bijzonder subtiel in de roman vervlochten. In de prachtige poëtische roman *Bones*, 1988 (*Beenderen*, 1990) van Chenjerai Hove verwijzen titel en hoofdfiguur naar een legendarische vrouw die haar verzet tegen de Britse kolonisator met de dood moest bekopen maar hen bezwoer dat haar beenderen zouden herrijzen. Een eeuw

later zou zij inderdaad een sleutelsymbool worden in de grote strijd die de uiteindelijke onafhankelijkheid van Zimbabwe zou inluiden. Maar toch blijft het opvallend dat de huidige Afrikaanse voedselproblematiek en economische malaise relatief weinig openlijk wordt teruggevoerd tot de kolonisatieperiode en de banden die de huidige westerse machthebbers met het postkoloniale kader onderhouden; dat de schreeuw om rechtvaardiger grondstoffenen winstenverdeling zo weinig geëxpliciteerd wordt; dat de culturele roofbouw in de vorm van een continue illegale kunstroof niet scherper wordt aangeklaagd.

Chenjerai Hove
(foto: Els Kist)

Een intrigerend subthema vormt de mysterieuze aantrekkingskracht die de blanke vrouw als romanpersonage uitoefent op zwarte romanpersonages, ondanks het feit dat ze vaak nog negatiever wordt afgeschilderd dan de blanke man.

De hoofdfiguren in *Un chant écarlate* uit 1981 (*Het scharlaken lied*, 1989), de tweede roman van de Senegalese schrijfster Mariama Bâ, zijn een Senegalese moslim student en zijn Franse katholieke geliefde. Ze leren elkaar kennen aan de universiteit van Dakar aan het eind van de ook daar woelige jaren '60 en ze huwen, hoewel heel hun omgeving tegen het gemengde huwelijk is gekant. Als de man een tweede vrouw neemt, vermoordt de vrouw haar kind en verwondt ze haar man... Beide figuren zijn exponenten van twee botsende culturen en hun relatie is vanaf het allereerste begin gestigmatiseerd, waarbij de destructieve invloed van de blanke vrouw culmineert in het ombrengen van haar eigen bloed.

De prominente Zaïrese romanauteur Valentin-Yves Mudimbe beschrijft in *L'écart*, 1979 (*De afstand*, 1989) de tweestrijd van een zwarte historicus, heen en weer geworpen tussen een zwarte moederlijke vrouwenfiguur, die staat voor vruchtbaarheid en culturele eigenwaarde en een verleidelijke blanke vrouw, die staat voor mooi verpakt cultureel imperialisme en de dood van de eigen tradities. Het onvermogen

van de blanke om Afrika en zijn bewoners genuanceerder te bekijken dan een donkere hel vol achterlijken of een zonovergoten paradijs vol edele wilden tekent uiteindelijk het geestelijke doodvonnis van de zwarte historicus en zijn volk.

Eigenlijk brengt de blanke vrouw de ambivalentie, de haat-liefde-verhouding tussen zwart en wit, de confrontatie tussen de twee culturen het pijnlijkst naar voren. De liefdesrelatie tussen een zwarte man en een blanke vrouw, de poging om de grenzen (ook lichamelijk) te doorbreken loopt in de romanwereld altijd op een catastrofe uit. Meer dan de codetransgressie die dergelijke, door beide groepen veroordeelde, verhoudingen inhouden, staat doorgaans het motief van de besmetting centraal: de veelbelovende blanke geliefde draagt slechts niets ontziende destructie in zich.

Besluit: beeld en tegenbeeld

In de zwartafrikaanse orale verhalen en de romans over de koloniale periode wordt de blanke getekend als een technisch wonder, intelligenter, groter, beter bewapend, rijker, voorzien van onuitputtelijke bronnen, voedsel en werktuigen; als een mysterieus bovennatuurlijk wezen, een rivaal en vijand die met voorzichtigheid moet worden behandeld.

Maar na intenser contact wordt de blanke steeds meer getekend als inferieur op het sociale en emotionele vlak: als een machtige barbaar, op zijn manier lui, dom, agressief, stinkend rijk, lelijk, gierig, onmenselijk streng, autoritair, bedreigend, gevaarlijk, maar los van zijn versterkende attributen ook angstig, onwetend, opvliegend, vol luimen en krankzinnige fantasieën en almachtsdromen.

> ‘*In de blanke romans, getekend door die postkoloniale kater, wordt vertwijfeld geprobeerd de opinie van Vrijdag over Robinson te verwoorden*’

In de postkoloniale roman verdwijnt de blanke verhaalfiguur ogenschijnlijk naar de achtergrond, maar door de effecten van zijn vroegere aanwezigheid blijft hij, ondanks zijn lijfelijke afwezigheid, de zwarte wereld beheersen. Erger nog: hij heeft de geesten van de huidige zwarte machthebbers grondig besmet.

Met hun romans en hun beelden over wit hebben de zwarte auteurs niet alleen geschreven over hun eigen, zo lang miskende geschiedenis maar ook over de blanke geschiedenis die ze door hun kritische reflecties en beeldvorming een weerwoord hebben gegeven dat zijn effect niet miste. De hedendaagse blanke kan de last van zijn geschiedenis (Europa als grote schuldige van een schier onoplosbaar noordzuid-conflict) maar moeizaam verteren vanuit het besef dat zijn hele cultuur geworteld is in die grote expansie- en uitbuitingsbeweging en ons zelfbeleid werd hierdoor sterk beïnvloed. De zwarte strijd voor geestelijke dekolonisatie zou de komende jaren ook wel eens in het westen op een eigen manier mee uitgevochten kunnen worden door de postkoloniale generatie. Opvallend is wel dat het westen pas interesse vertoonde voor het beeld van zwart over wit, pas echt begon te luisteren, nadat hun cultuurkritiek op het westen ook de onze was geworden.

In de blanke romans, getekend door die postkoloniale kater, wordt vertwijfeld geprobeerd de opinie van Vrijdag over Robinson te verwoorden: de blanke auteur probeert vanuit zwarte personages de blanken te beschrijven. Waar vroeger de blanke cultuurpromotie centraal stond, lijkt nu de poging om vanuit het perspectief van de zwarte een beeld van de blanke te schetsen, dé ultieme uitdaging en hét platform voor cultuurkritiek te worden. Een intrigerend voorbeeld vormt Guus Kuijers historische briefroman *De redder van Afrika* (1988) over een door blanken gevormde zwarte dominee die de slavenhandel aan de Goudkust eerst aanvaardt maar later ter discussie stelt en de spreekbuis is van de morele verontwaardiging van de blanke auteur over zijn verre voorouders. Uiteraard zou het even vertekend zijn om vanuit onze schuldgevoelens de zwarte te herleiden tot een nobele wilde en de eigen zwarte geschiedenis te verfraaien: er bestond ook zwart imperialisme en zwarte slavenhandel; zwarte bekeringsijver en zwarte heilige oorlogen. Maar een belangrijk verschil is dat op een bepaald moment in de geschiedenis de blanken naar Afrika zijn gegaan en niet ongekeerd. Wit speelde met volle overgave de rol van ontdekker en catalogiseerde

zwart als een onderdeel van de donkere wildernis, te benoemen, te temmen en het belangrijkste blanke

criterium om de ander te benaderen was de manipuleerbaarheid. Met veel bravoure hebben wij onszelf als de veroveraar gelegitimeerd en de veroverden als geschiedenisloze en cultuurloze wilden, op een onveranderbare plaats op de evolutionaire ladder ingeschreven in de geschiedenis van onze groep. Maar sedert de eerste contacten werden ook wij ingeschreven, eerst in de orale, later in de geschreven geschiedenis van de anderen, werden wij automatisch in hun eigen categorieën gevat, geassimileerd aan hun behoeftes en verlangens, geïnterpreteerd binnen hun stereotypen en beschreven in negatieve termen van gemis en ontbreken.

In het ondergaan en verrichten van dergelijke assimilatie- en interpretatieprocessen én in het stellen van de existentiële vraag: 'hoe kenbaar is ooit de ander (en dus ikzelf)?' zijn wij gelijk. Het beeld dat zwart van blank schetst in de literatuur uit de koloniale en postkoloniale periode zou wel eens voor veel hedendaagse blanke lezers herkenbaar kunnen zijn en ik vermoed dat ook veel postkoloniale lezers de diagnose van ons koloniale falen als correct, maar pijnlijk ervaren, misschien nog als des te pijnlijker omdat de blanke veroveraar en de koloniale situatie op zich zo weinig ter discussie gesteld werden, maar alleen de excessen van geweld. Met wie de lezers van de postkoloniale generatie zich nog kunnen identificeren in deze romans lijkt vrij duidelijk.

Maar uiteraard vormen de lezers van deze romans slechts een segment uit de blanke samenleving en worden hun ideeën gedicteerd door hun schaamrode beeld van een zwart-wit oppositie die de hele westerse cultuur tekende, met als resultaat dat niemand de zwartafrikaanse literatuur nog onbevangen tegemoet kan treden.

Eindnoten:

* Mineke Schippers was jarenlang verbonden aan de Université Nationale du Zaire en doceert nu interculturele literatuurwetenschap aan de V.U. Amsterdam en de R.U. Leiden. Ze publiceerde ook een vroege studie over *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain de langue française* in 1973, een vakkundig gedocumenteerd overzicht van de Afrikaanse letterkunde (Ambo/Novib, 1990) en een uitvoerige bijdrage over 'De vreemdeling in de Afrikaanse literatuur' (in: *Het beeld van de vreemdeling in westerse en niet-westerse literatuur*; Ambo, 1990).

Ina de Gaay-Fortman

De oraal-didactische structuur van een Afrikaanse roman
Over 'De zegeningen van het moederschap' van Buchi Emecheta

In *De zegeningen van het moederschap*[1.] beschrijft Buchi Emecheta hoe het moederschap kan verworden tot een ondraaglijke last. Centraal staat de ellendige levensloop van het belangrijkste personages in haar roman, Nnu Ego. Het verhaal speelt zich af rondom de Tweede Wereldoorlog. De hoofdstad van Nigeria, Lagos, groeit dan al zeer snel. De grote stad heeft een enorme aantrekkingskracht op plattelandsbewoners. Door het wegvallen van de beschermde en overzichtelijke dorpsstructuur ontstaan grote problemen. Dit motief is op zich niet origineel. Er zijn nogal wat romans in de Derde Spreker-serie die dit onderwerp behandelen.

Waarom dan toch aandacht voor deze roman? De schrijfster blijft niet steken in het aanwijzen van kolonialisme en modernisering als directe oorzaken van individuele en maatschappelijke problemen. Zij toont de ontregeling in een vrouwenleven omdat men blijft steken in de traditie en in het verstarde man-vrouw rolpatroon.

Het verhaal

De fabel is eenvoudig: Nnu Ego wil zelfmoord plegen omdat haar baby is gestorven. Ze heeft gefaald als vrouw. In een lange flash-back wordt duidelijk wat hieraan is voorafgegaan: een kinderloos huwelijk, verstoting door haar man en uithuwelijking aan een onaantrekkelijke huisbediende in Lagos. Van hem krijgt zij later drie zoons en vier dochters. Haar nieuwe man staat niet sterk in de stadsmaatschappij. Hij kan niet goed met geld omgaan, vindt geen goede baantjes en laat zich uiteindelijk ronselen voor het Engelse leger. Relationeel en financieel ongemakkelijk is ook dat hij er een tweede en later ook een derde vrouw bij neemt. De vrouw levert een slopend gevecht voor haar bestaan en dat van haar kinderen. Het verdiende geld gaat op aan eten en de schoolopleiding van haar zoons. Zij sterft, volgens onze begrippen nog jong, een lichamelijk en geestelijk wrak, zonder een familielid om haar hand vast te houden. Haar zoons van wie zij jarenlang niets heeft gehoord richten als standbeeld voor haar een offeraltaar op.

Perspectief

Sterk bepalend voor de toon van het boek is het perspectief. Het is wisselend personaal, maar vooral geschreven vanuit Nnu Ego. Daarnaast is er een nadrukkelijke auctoriale verteller die vanuit het heden kritisch commentaar levert. Deze vertelster - zij is duidelijk een vrouw - is zeer begaan met het lot van haar personage.[2.] Na een miskraam bijvoorbeeld voelt Nnu Ego zich schuldig. Zij had eigenlijk niet naar dit kind verlangd. De vertelster duikt dan plotseling op met het gebed 'God, geef haar iets om zich aan vast te klampen, iets dat haar zal overtuigen dat ze niet expres haar eigen kind in haar hart heeft vermoord'.

De vertelster deelt ook lof en blaam uit. Zo wordt het gedrag van kolonialen kritisch beschreven. Op zijn best zijn zij lachwekkend. Haar conclusie over het leven van Nnu Ego is hard: 'Zij had nooit echte vriendschap gekend: daarvoor had ze het altijd te druk gehad met de zegeningen van het moederschap.' Ronduit cynisch is haar commentaar op de begrafenis van Nnu Ego: 'En haar beloning? had ze niet de mooiste begrafenis gekregen die ooit in Ibuza gehouden was?'

In verband met het perspectief is het volgende interessant: Emecheta is van de Ibostam. Het is bekend dat in de Ibo-vertelcultuur wijze

lessen worden doorgegeven. Zo is ook deze roman geschreven. Deze vrouwengeschiedenis moet andere vrouwen inzicht geven in maatschappelijke processen waar ze hetzelfde risico lopen als de hoofdpersoon. De opdracht van het boek luidt dan ook ‘Aan alle moeders’. De wijze van formuleren, het geven van achtergrondinformatie, het toespreken van de lezers, dit alles wijst in de richting van een vertelster die haar toehoorsters en toehoorders wil boeien. Het orale procéde is de inspiratievorm voor deze roman.

Gedomineerd door mannen en gevangene van haar chi

Er zijn in *De zegeningen van het moederschap* twee gegevens die, schier met natuurwettelijke kracht, de hoofdpersoon een gevangene maken van haar omgeving.

Allereerst wordt haar leven gedomineerd door mannen. Vanaf het moment dat ze wordt verwekt tot en met haar begrafenis bepalen dezen wat er gebeurt. Dit wordt nog versterkt doordat zij een zelfbeeld heeft dat haar leven dwingend in een bepaalde richting stuurt. Dit zelfbeeld heet in het boek haar ‘chi’ of haar ziel. Emecheta zegt hierover in een interview: ‘Die chi, dat is je andere zelf, die naar je kijkt en voor je zorgt, je eigen god.’[3.]

> ‘*In Afrika telt vooral je plaats in de gemeenschap. Het Westerse individualisme is nog geen gemeengoed*’

In Afrika telt vooral je plaats in de gemeenschap. Het Westerse individualisme is nog geen gemeengoed. Toch loont het de moeite hier na te gaan wat de verschillende gevolgen zijn voor man en vrouw bij afwijkend gedrag. Daarbij houden we de ‘eerste wet’ in het oog: de overheersing van de man.

Gedomineerd door mannen

Nnu Ego wordt geboren onder een kwaad gesternte. Haar vader permitteert zich een manier van omgaan met zijn maîtresse, die ingaat tegen de regels. Dit veroorzaakt de dood van zijn hoofdvrouw. Nnu Ego wordt bij die favoriete maîtresse verwekt in de stervensperiode van deze eerste vrouw. In die tijd was het in de familie van een stamhoofd nog gebruik dat er dan een slavin werd gedood die mee het graf in ging. Het doden van juist deze slavin, een vrouw die gewijd was aan een riviergodin, zal een negatieve invloed uitoefenen op Nnu Ego's leven. Vlak voordat ze sterft zegt de slavin dat ze zal terugkeren in het huishouden van het stamhoofd. Je kunt dus zeggen dat Nnu Ego's leven wordt gedetermineerd doordat haar vader zich niet aan bepaalde regels houdt. Hij gaat vrijuit. Hem treft geen kwaad.

Als Nnu Ego vervolgens kinderloos blijft, wordt ze door haar man afgedankt. Ook hij handelt niet correct. Hij houdt zich niet aan de regels die gelden als men twee vrouwen heeft. De schande voor de familie is zo groot dat haar vader haar terugneemt. Ego betekent immers ‘Vaders geld’. Vervolgens gaat zijn ‘geld’ weer over in andere handen. Zij wordt uitgehuwelijkt aan een huisbediende in Lagos, ver weg vanwege

de schande. De vader breekt daarmee de belofte indertijd gedaan aan Nu Ego's jong gestorven moeder, dat deze dochter haar man zal mogen kiezen.

Nnu Ego is geschokt door het weinig viriele uiterlijk van haar nieuwe echtgenoot, Naife. Hij is als een vrouw: dik met lang haar en het allerergste is dat hij vrouwenwerk doet: de was voor een Europees echtpaar. Dat verhindert hem echter niet zijn rechten te doen gelden als man. Na de dood van haar eerste baby krijgt Nnu Ego een reeks zonen en dochters. Het

huwelijk is, zoals gezegd, geen succes. Zij zal echter nooit terug durven gaan naar haar vader, want dan zou ze als ongehoorzame echtgenote schande over de familie brengen. Als de gedachte aan weglopen al eens door haar hoofd schiet, weet ze dat ze muurvast zit. Ze voelt zich ‘vastgeketend door de liefde voor haar kinderen, gevangene in de rol van hoofdvrouw’. Bij een opstand tegen de echtgenoot - de vrouwen weigeren voor hem te koken - trekken de vrouwen aan het kortste eind.

Buchi Emecheta tijdens het Derde Wereld Festival, Tilburg, 1989 (foto: Jan Stegeman)

Opvallend is dat regelmatig een groep mannen, alle afkomstig uit het stamdorp Ibuza, geschillen beslecht. Ook bij de ruzie tussen Naife's vrouwen geldt hun autoriteit. De hoofdvrouw krijgt altijd gelijk, want zij heeft zonen. Adaku, de tweede vrouw heeft geen zonen die kunnen zorgen voor het voortbestaan van haar man. Zij krijgt dus altijd ongelijk.

De zonen zijn een fenomeen apart. Alles wordt in hun opleiding geïnvesteerd. De dochters gaan te hooi en te gras naar school: alleen als daar geld voor is. Deze voorkeursbehandeling blijkt niet goed uit te pakken voor de karakterontwikkeling van de zoons. Zij zijn slechts gericht op eigen toekomst en denken dat alles hun toekomt.

Op een van de zeldzame momenten dat Nnu Ego inzicht heeft in haar situatie - ze heeft dan juist tweelingdochters gebaard - klaagt ze: ‘God, wanneer schept u eens een vrouw die zichzelf genoeg is, een compleet mens, niet

iemands aanhangsel?' Ze herinnert zich dat zij een eind aan haar leven wilde maken toen ze haar eerste kind verloor, 'want ik had niet voldaan aan de verwachtingen van de mannen in mijn leven, mijn vader en echtgenoot - en daarbij moet ik nu ook mijn zonen rekenen'. Op dat moment realiseert zij zich, dat vrouwen de wet onderschrijven dat je van je dochters niets hebt te verwachten en dat vrouwen daar zelf verandering in moeten brengen. Anders blijf je immers als vrouw meebouwen aan een mannenwereld. Het zijn later ook de dochters die haar financieel steunen als zij aftakelt.

Opmerkelijk is dat in het naoorlogse Nigeria andere normen blijken te ontstaan voor het regelen van familiezaken. Naife wil niet dat een van zijn dochters trouwt met een Yoruba (zelf zijn ze immers Ibo's). Hij gaat met een hakmes de familie van zijn aanstaande vrouw te lijf. Hij wordt tijdens de rechtszitting belachelijk gemaakt. De rechter wijst hem op zijn jarenlange onverantwoordelijke gedrag tegenover zijn gezin. Dat neemt niet weg dat zijn vrouw wordt verstoten. Zij mag op haar oude dag niet terugvallen op verzorging door de familie van haar man, hoewel ze daar recht op heeft. Wel krijgt zij na haar dood een schitterend gedenkteken van haar zoons, een cynisch grapje van de auteur.

Ontsnapping is mogelijk

Het boek maakt duidelijk dat een vrouw zo gevangen kan zijn in een systeem dat er geen ruimte meer is voor een eigen keuze. Er zijn echter vrouwen die wel uit het systeem durven stappen. De voornaamste exponente van die hoopvolle houding is Adaku, de tweede vrouw van Naife. Zij heeft geen zin in armoede, onvrijheid en vernedering als gevolg van zoonloosheid. Ze stapt op en wordt een welvarende zakenvrouw. Bovendien is er de nieuwe generatie. Zo kiest één van de dochters zelf haar man, nog wel uit een andere stam. Dit past geheel in de didactische lijn van deze roman.

> '*Het boek maakt duidelijk dat een vrouw zo gevangen kan zijn in een systeem dat er geen ruimte meer is voor een eigen keuze*'

'Zo kan het ook', is de boodschap. Ook vrouwen kunnen ongestraft afwijkend gedrag vertonen. Zij gaan niet gebukt onder een chi die hen blokkeert als ze eigen keuzes willen maken en die hen laat berusten in wat zij als onrechtvaardig beschouwen.

De chi

Nnu Ego gaat in tegenstelling tot genoemde vrouwen levenslang gebukt onder haar chi, het haar opgelegde zelfbeeld. Dit is al duidelijk bij haar geboorte. Ze heeft een bult op haar hoofd. Het is duidelijk dat de gedode slavin is teruggekomen. Zij was immers gestorven door klappen op het hoofd. Er moeten zoenoffers worden gebracht. Dit meisje is voorbestemd te lijden onder haar chi.

Als haar huwelijk kinderloos blijft, bidt en offert ze wanhopig tot haar chi om een kind. Haar gebed wordt niet verhoord. Ook haar vader brengt offers. Hij laat al zijn slaven vrij om te bewerkstelligen dat de vloek op zijn dochter wordt opgeheven.

Als later haar eerste kind sterft, wil ze in het water springen om haar chi op te sporen en te vragen waarom ze zo gestraft moest worden. Ze had al eerder een voorspellende droom gehad, waarin de slavin haar kind aan de kant van de rivier weggriste.

Dan neemt het verhaal een wending en vangen 'de zegeningen van het moederschap' aan. Deze situatie wordt ook aangekondigd in een onheilspellende droom. Haar chi lacht haar uit als ze een smerig kindje oppakt bij de waterkant. Haar chi voegt haar toe: 'Neem die vieze mollige baby maar. Je mag er zoveel hebben als je wilt. Ga je gang maar, pak hem maar.'

Een cruciaal moment ontstaat als Adaku, de tweede vrouw, de situatie voor gezien houdt. 'M'n chi kan naar de maan lopen!' De reactie van Nnu Ego is: 'Je chi, je eigen persoonlijke godheid, die je het leven heeft gegeven...'. Adaku deelt dan mee dat ze voortaan haar eigen maatstaven gaat aanleggen. Nnu Ego weet niet veel meer uit te brengen dan 'Moge je chi je leiden'. Zij kan zich geen leven voorstellen waarin iemand zelf uitmaakt wat wel en niet mag. Zij weet zelfs dat ze na haar dood haar ziel moet doorgeven aan haar kinderen. Zij zullen haar vragen om voorspoed en kinderen en als ze die niet kan bieden zal haar dode geest de schuld krijgen.

Later verbaast men zich erover dat ze na haar dood geen enkele smeekbede om kinderen verhoort. 'Ze had toch alles gekregen wat ze zich kon wensen?' Handelt ze soms na haar dood toch eindelijk naar eigen goeddunken?

Sociaal realisme

Emecheta noemt haar werk sociaal-realistisch. Deze betiteling past bij haar opvatting dat het verhaal een vehikel is voor wijze lessen. Zij wil haar lezers een spiegel voorhouden. Daarbij wordt ze geholpen door de Afrikaanse literaire traditie van een oraal-didactische vormgeving.

Voor een Westerse lezer lijkt de boodschap uit *De zegeningen van het moederschap* achterhaald. Het verhaal speelt immers rond de Tweede Wereldoorlog? De schrijfster zelf zegt hierover: 'De plicht tot moederschap, de dwang om zonen te krijgen, is nu in Nigeria nog net zo sterk als ik beschrijf in *De zegeningen van het moederschap*.[4]

De vraag naar het werkelijkheidsgehalte van deze roman staat overigens los van het thema zelfbevrijding. Dat wordt boeiend en zeer herkenbaar gebracht.

Eindnoten:

1. *De zegeningen van het moederschap*, Buchi Emecheta 1983. Het Wereldvenster, Novib. Oorspronkelijke titel: *The Joys of Motherhood*, Allison and Busby Ltd. London, 1979.
2. Eustace Palmer, 'The Feminine Point of View: Buchi Emecheta's "The Joys of Motherhood".' African Literature Today 13, 1983, p. 39-55.
3. Interview met Jaane Krook in Viva, 1983

4. Interview met Saskia Wieringa in Serpentine, september, 1983.

Peter Ripken
De positie van Afrikaanse literatuur op de literaire markt buiten Afrika

> ‘*De strengste censoren zijn de uitgevers*.’
> Stanley Nyamfukudza, een schrijver uit Zimbabwe, tijdens een bijeenkomst van de Internationale Schrijversbond in september 1988 te Erlangen (Duitsland).

Rond het vrij scheppende werk van Afrikaanse schrijvers hangt een vreemde paradox, die zich zowel in hun eigen werelddeel als daarbuiten voordoet. Aan de ene kant zijn er de politici die hen prijzen maar niet lezen, dan wel hen vervolgen uit angst voor de macht van het woord. En aan de andere kant staan de intellectuelen, die hetzij blijk geven van hun waardering, hetzij deze schrijvers om uiteenlopende redenen de grootste verwijten naar het hoofd slingeren. Maar door wie ze nu echt gelezen worden is iets dat moeilijk valt na te gaan. In een werelddeel waarvan bekend is dat er een ‘honger naar boeken’ bestaat, en waar het aantal lezers in de verschillende taalgebieden in de miljoenen loopt, heeft het uitgeven en verspreiden van boeken niet de hoogste prioriteit. Alleen voor educatieve uitgaven wordt een uitzondering gemaakt. Vandaar dat het werk van veel auteurs niet in hun eigen werelddeel wordt uitgegeven. En degenen die hun geschriften toch liever door Afrikaanse uitgeverijen laten publiceren, hebben de handicap dat ze slechts een beperkt lezerspubliek kunnen bereiken.

Landen als Engeland, Frankrijk en Portugal zijn voor literaire auteurs uit de streken ten zuiden van de Sahara nog altijd veel belangrijker dan plaatsen als Lagos, Harare, Dakar of Abidjan. Maar de paradox is hiermee nog niet ten einde, want ook daar is hun rol er hooguit een in de marge.

Weliswaar is het aantal boeken dat in Afrika wordt uitgegeven het afgelopen decennium enorm gestegen, maar de erkenning waar een Afrikaans auteur op kan rekenen staat of valt nog steeds met de vraag hoe zijn of haar boeken het buiten Afrika doen. Ook al is er in Afrika wel degelijk sprake van zoiets als een literair debat, in bepaalde landen althans, het uitgeven, recenseren en analyseren van Afrikaanse literatuur blijft niettemin een aangelegenheid die voor het overgrote deel plaatsvindt buiten Afrika zelf. En alweer, ook daar moet van worden gezegd dat de betekenis op de literaire markt in de verschillende landen slechts marginaal is: het blijft beperkt, zij het ook hier op een paar uitzonderingen na, tot een klein getto van afrikanisten en goedwillende belangstellenden. Bovendien nemen deze mensen dikwijls niet deel aan de literaire debatten en het literatuuronderwijs in de betrokken landen.

Een gewaagde stelling als deze behoeft enige toelichting; natuurlijk maakt het wel verschil of een boek van een Afrikaans auteur in zijn oorspronkelijke taal wordt uitgegeven in Parijs, Londen of Lissabon (dan wel in New York als dat zo uitkomt), of dat het alleen kan worden gelezen in vertaling (in het Nederlands, Italiaans, Duits, Deens, Noors, Zweeds of Russisch).

Marginaal

Een aantal van de meest vooraanstaande publikaties van Afrikaanse schrijvers is uitgegeven in Engeland, Frankrijk of Portugal, door grote, transnationale maatschappijen (die een deel van de Afrikaanse markt voor zich opeisen, in toenemende mate soms in samenwerking met plaatselijke uitgevers). Ook kleinere uitgeverijen hebben belangrijke publikaties uitgebracht, als onderdeel van een specifiek 'Afrikaans fonds'. Dat had als nadeel dat het telkens om kleine oplagen ging. Toch heb ik er zo mijn twijfel over of deze situatie nu werkelijk veel afwijkt van de verhouding tussen metropool en buitengewest zoals die van oudsher bestaat. Uiteraard is er een tendens, in

Parijs tenminste, om franstalige Afrikaanse auteurs te beschouwen als een uitbreiding van de Franse literatuur (en van sommige schrijvers wordt het werk inderdaad uitgegeven door grote, gerenommeerde uitgeverijen). Ook in Engeland is er een tendens waar te nemen dat Engelstalige Afrikaanse literatuur wordt opgevat als een deel van de 'New English'-literatuur, op gelijke voet met bijvoorbeeld Canadese of Australische literaire uitingen. Maar er zijn nog meer factoren waaruit kan worden opgemaakt dat literair werk van Afrikanen in literatuurkringen in de Westerse hoofdsteden een bestaan in de marge leidt.

> '*Belangrijke recensies in kranten met een grote oplage of in andere massamedia komen slechts zelden voor, en dan nog alleen met grote tussenpozen*'

Recensies

Belangrijke recensies in kranten met een grote oplage of in andere massamedia komen slechts zelden voor, en dan nog alleen met grote tussenpozen. Bovendien beperken die zich steevast tot de boeken die in de metropolen zelf zijn uitgegeven; dat een boek dat in Afrika wordt uitgegeven onderwerp is van een dergelijke bespreking komt praktisch nooit voor, al was het maar doordat het boek in kwestie op de Westerse markt eenvoudigweg niet verkrijgbaar is. En als er al een recensie verschijnt, is die dikwijls afkomstig uit een kleine kring van 'deskundigen' en afrikanisten, wat naar mijn gevoel een vorm van paternalisme is.

De goed doortimmerde recensies die er niettemin ook zijn, verschijnen doorgaans in een aantal gespecialiseerde kranten en tijdschriften, waardoor het geheel dikwijls een 'Derde Wereld'-stempel krijgt opgelegd. Op die manier komt het als het ware in een getto-achtige omgeving terecht die de gemiddelde lezer vreemd is. Wellicht is de situatie in Frankrijk iets beter, maar dat komt doordat de Franstalige Afrikaanse schrijvers daar beschouwd worden als aankomende collega's van de gevestigde auteurs.

Dat er weinig belangstelling bestaat voor Afrikaanse schrijvers als zodanig blijkt uit het feit dat er van hun werk maar een handvol vertalingen van bij voorbeeld het Frans naar het Engels of omgekeerd, of vanuit het Portugees naar het Engels of Frans op de markt is. Hieruit valt af te leiden dat de Afrikaanse literatuur slechts een onderdeel vormt van het syndroom dat de tegenstelling metropool versus buitengewest nu eenmaal is.

Het kan zijn dat de situatie in de Verenigde Staten rooskleuriger is, maar dat lijkt zijn oorzaak te vinden in de grote zwarte gemeenschap daar ter plaatse, ten behoeve waarvan er de nodige instituten voor Afrikaanse Studies zijn verrezen. Die zijn er in de regel vlot bij als er op dit gebied iets te recenseren of debatteren valt. Maar of het algemene patroon in de VS nu ook zo gunstig afsteekt bij de situatie elders is iets dat ik waag te betwijfelen.

Internationaal bekende Afrikaanse schrijvers als Chinua Achebe of Wole Soyinka krijgen uiteraard volop aandacht van de massamedia. Waar het mij hier echter om

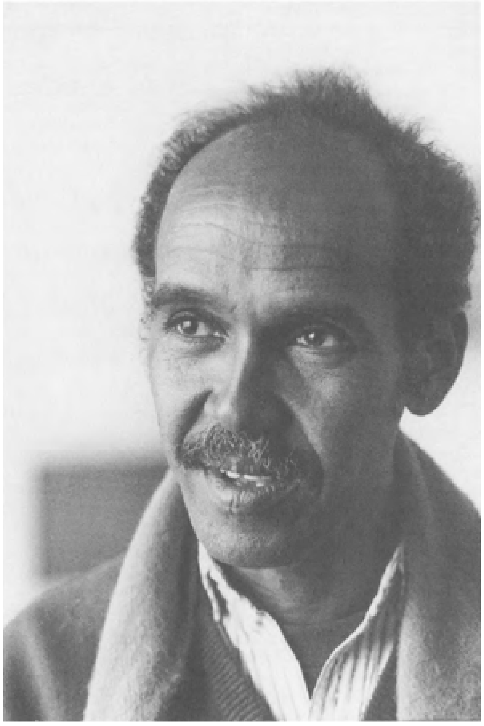
gaat is dat het brede spectrum van de Afrikaanse literatuur wordt veronachtzaamd. Ik zou er toch op willen wijzen dat in Europa niet alleen boeken die in Afrika zijn uitgegeven nauwelijks worden opgemerkt, maar dat hetzelfde lot alle boeken treft die zijn geschreven en uitgegeven in talen met een verspreidingsgebied dat beperkt is tot het eigen land of de eigen streek.

Want die worden niet alleen niet vertaald, maar ook genegeerd, ja, soms wordt er zelfs nogal laatdunkend over gedaan, ook door kenners van de Afrikaanse literatuur.

Beperkte oplage

De status van de Afrikaanse literatuur op de literaire markt van de vroegere koloniale hoofdsteden vraagt wellicht om nadere studie. Niettemin kunnen we uit haar marktpositie in landen waar het lezerspubliek afhankelijk is van vertalingen reeds het een en ander afleiden omtrent de moeilijkheden waar degenen die vanuit het Afrikaanse continent een bijdrage willen leveren aan de wereldliteratuur, op stuiten. We laten het geringe aantal lezers dat de voorkeur geeft aan Engelse, Franse of Portugese edities voor het gemak maar even buiten beschouwing. Ik ben alleen enigszins op de hoogte van de marktsituatie in het Duitse taalgebied, waar overigens wel het grootste aantal vertalingen is te vinden van titels in de sector fictie.

In de lente van 1990 waren er ongeveer tweehonderdtachtig boeken van Afrikaanse auteurs verkrijgbaar op de Duitse vertaalmarkt, waarvan dertig bloemlezingen. De meeste titels zijn verschenen in een beperkte oplage van twee- tot vierduizend stuks, en sommige zitten al jaren in een bepaald fonds. Eerdere vertalingen (bij voorbeeld van het vroegere werk van Chinua Achebe, Mongo Beti, Nuruddin Farah, Ayi Kwei Armah of Ferdinand Oyono, om maar een paar namen te laten vallen) worden niet meer herdrukt. Toch is dit al meer dan de doorsnee lezer wil of kan hebben, al vormt het nog altijd een sterk contrast met de plusminus veertienduizend titels fictie die elk jaar weer op de markt komen. Daarvan haalt vijfennegentig procent overigens nooit een tweede druk. In Scandinavië is de situatie vergelijkbaar; in Nederland is het iets beter, in Italië daarentegen staat de Afrikaanse literatuur er weer slechter voor, gelet althans op het aantal titels dat in vertaling verkrijgbaar is.



Nuruddin Farah (foto: Jan Stegeman)

Beklagenswaardige positie

Als de kwestie ter sprake komt of Afrikaanse literatuur gezien wordt als een deel van de wereldliteratuur, neem ik geen blad voor de mond: het is niet alleen kwantitatief een marginale aangelegenheid, Afrikaanse literatuur wordt ook in kwalitatief opzicht gemarginaliseerd.

Uitgevers die de moed hebben vertalingen van het werk van Afrikaanse auteurs uit te brengen klagen ofwel dat die niet verkopen - al zijn er een paar Afrikaanse schrijvers die het wel goed doen, zoals Ngugi wa Thiong'o of Mariama Bâ - ofwel ze slaan zich erdoor, zonder veel geld te willen of kunnen investeren in publiciteit. Boekhandelaren zijn huiverig om boeken van Afrikaanse schrijvers in voorraad te nemen, want er is weinig vraag naar.

Aan de universiteiten - die paar die er een instituut voor Afrikaanse studie op na houden - is niet veel gedaan om uit te komen boven het beperkte gebied dat de academische wereld met zijn specifieke benadering van literatuur nu eenmaal bestrijkt. En op de scholen gaat men zelfs aan Afrikaanse literatuur, geschreven in talen waar de leerlingen in onderwezen worden (Frans of Engels bij voorbeeld), nog grotendeels voorbij. De enkele keer dat een leraar erin slaagt een Afrikaans auteur binnen te smokkelen in de lessen gewijd aan Franse of Engelse literatuur, is dat een triomf. Dit contrasteert danig met de manier waarop Latijnsamerikaanse literatuur is ontvangen in West-Duitsland, Zwitserland, Oostenrijk en andere Europese landen.

De vraag luidt dus eenvoudig hoe dat komt. Waardoor neemt de Afrikaanse literatuur op de internationale markt zo'n beklagenswaardige positie in?

Negatief beeld

Ik geloof dat er een paar punten zijn aan te wijzen waar iedereen het wel over eens is. Zonder enige twijfel is er op het Afrikaanse continent een rijkdom aan literaire creativiteit te vinden die zeker niet onder hoeft te doen voor de literaire produktie elders in de wereld. De omstandigheid dat deze literaire creativiteit wellicht ook wordt gevoed door Afrikanen die elders leven doet daar even weinig aan af als de bewering van bepaalde literatuurhistorici, als zou de roman in Afrika niet méér voorstellen dan een herkauwen van de geschiedenis van deze literatuurvorm in Europa.

In de tweede plaats lijkt er geen twijfel over te kunnen bestaan dat het werelddeel Afrika altijd alleen op een negatieve manier in het nieuws komt, meer nog dan Azië en Latijns-Amerika. Afrika is slachtoffer van alle negatieve connotaties rond het thema van de onderontwikkeling. Vanuit Europa wordt het dan ook beschouwd als een continent waar rampen, crises, staatsgrepen, hongersnoden en andere vormen van ellende elkaar opvolgen; een werelddeel ook dat afhankelijk is van de liefdadigheid en de hulp van anderen, en dat alleen maar goed is voor problemen.

***De top vijf van:* Mark Eyskens Belgisch Minister van Buitenlandse Zaken**

Twintig liefdesgedichten en een wanhoopszang Pablo Neruda

Latijns-Amerika:

Jorge Luis Borges,
Gabriel García Márquez

Azië:

Yukio Mishima,
V. Naipaul

Afrika

Tahar Ben Jelloun,
Nagieb Mahfouz

Op de een of andere manier werkt dat negatieve beeld door in de beoordeling, door Europeanen, van de artistieke en intellectuele produk-

Nobelprijswinnaar Wole Soyinka (foto: ANP)

ties die vanuit dit werelddeel op hen afkomen. Ik hoop dat we het er ook over eens kunnen zijn dat als het om cultuur gaat, Afrika voor het merendeel der Europeanen staat voor dans, ritme, emotie en warmte, mondelinge overdracht en het verhaal dat de oude man, zittend onder de apebroodboom, vertelt aan zijn kleinkinderen. Maar dat daar ook plaats is voor geschreven literatuur in al zijn verscheidenheid wil er niet zo in.

> '*Afrika staat voor het merendeel der Europeanen voor dans, ritme, emotie en warmte, mondelinge overdracht en het verhaal dat de oude man, zittend onder de apebroodboom, vertelt aan zijn kleinkinderen*'

Zonder me er meteen in te willen mengen zou ik er niettemin graag op wijzen dat de polemiek die gevoerd is tegen Wole Soyinka ('een Afrikaanse marionet die danst op Europese maten', om het even kort samen te vatten) door een van de meest vooraanstaande intellectuelen in Nigeria, te weten Chinweizu, naar aanleiding van de toekenning van de Nobelprijs aan Wole Soyinka, lijkt te onderstrepen dat Afrika met andere maatstaven gemeten moet worden dan de rest van de wereld. Er lijkt een rechtstreekse lijn te lopen van Hegel, die sprak van Afrika als een werelddeel zonder geschiedenis, naar Leopold Sedar Senghor, met zijn concept van négritude, het afsnijden door Afrika van de banden met Europa (Senghors eigen optreden in de praktijk buiten beschouwing gelaten). Het is duidelijk dat in een situatie waarbij het continent over het algemeen een negatief beeld oproept, een boek van een Afrikaans auteur toch net een even iets andere waarde heeft dan een boek van een willekeurige Duitse, Franse, Engelse of Latijnsamerikaanse schrijver.

Functioneel

Allereerst huldigt een kleine groep lezers (degenen die belangstelling koesteren voor Afrika als zodanig) de opvatting dat het lezen van een Afrikaanse roman of een Afrikaans gedicht gezien moet worden als een blijk van solidariteit met een werelddeel dat te lijden heeft van onderdrukking. Het spreekt vanzelf dat zo'n handvol lezers niet genoeg is om ervoor te zorgen dat een schrijver succesvol is op de Europese markt: daarvoor zijn het er domweg te weinig.

Ten tweede verwachten veel lezers van een boek van een Afrikaans auteur blijkbaar iets dat ze van een Europese schrijver niet verwachten, namelijk informatie. Ze zijn nieuwsgierig naar gebruiken en tradities, ze willen meer weten over de positie van de vrouw, over de geschiedenis en de opvattingen zoals die leven in het land waar de auteur vandaan komt.

Daar steekt op zichzelf niets kwaads in, maar het probleem hiermee is indirect wel dat literatuur op deze manier tot iets functioneels wordt teruggebracht, beroofd wordt van de haar inherente eigenschap dat ze genoegen verschaft louter omwille van de artistieke prestatie. Dit verschijnsel noem ik de 'gefictionaliseerde reisgids'. Ik ben me ervan bewust dat het een Europees (Duits) probleem is, geen Afrikaans literair probleem, al zijn er een paar schrijvers die - wellicht onbewust - toegeven aan een dergelijke min of meer etnografische opvatting van literatuur.

Maar ik kan het probleem nog wel anders stellen. Europeanen die om de een of andere reden belangstelling hebben voor Ghana, ver-

slinden alles wat ze daarover te pakken kunnen krijgen. Ze dwepen met Ghanese auteurs - niet vanwege hun literaire kwaliteiten, maar omdat het over Ghana gaat. Ze denken door een boek van een Ghanese schrijver te lezen meer over dat land te weten te komen. Uitgevers zijn natuurlijk van deze eigenaardigheid op de hoogte, vandaar dat ze nogal terughoudend zijn als het erom gaat boeken uit te geven waarvan ze voorzien dat die er de grootste moeite mee zullen hebben uit de bestaande, beperkte markt los te breken.

Misschien is het een extreem geval, maar toch is het wel illustratief: twee belangrijke boeken van Chinua Achebe, *Anthills of the Savannah* en *No longer at ease*, gecontracteerd door een van de meest gerenommeerde uitgeverijen in Duitsland, zijn na jaren nog altijd niet uitgegeven, ofschoon men de (goede) vertalingen daar al sinds jaren in huis heeft. Veelzeggend is naar mijn gevoel ook wat er met de romans van Nuruddin Farah is gebeurd; drie daarvan zijn in vertaling uitgegeven door drie verschillende uitgeverijen, die zich er geen van alle op willen of kunnen vastleggen dat ze ook in het vervolg nog iets van deze belangrijke auteur zullen uitbrengen.

De betere tijden voorbij

Uiteraard is men geneigd te zeggen dat Afrikaanse auteurs betere tijden hebben gekend in Europa. In de late jaren vijftig en de beginjaren zestig deed in West-Duitsland Jan-Heinz Jahn veel aan de promotie van Afrikaanse literatuur in Duitse vertaling. Dat was in een tijd dat er ruime belangstelling bestond voor een continent in opkomst. En in Engeland had je de *African Writers Series*, waar vrijwel iedere auteur met enig talent in kon publiceren.

> '*Europeanen die om de een of andere reden belangstelling hebben voor Ghana, verslinden alles wat ze daarover te pakken kunnen krijgen. Ze dwepen met Ghanese auteurs - niet vanwege hun literaire kwaliteiten, maar omdat het over Ghana gaat*'

Maar dat is allemaal lang geleden. Heinemann International heeft zijn Afrikaans fonds 'afgeslankt', en de eerste vertalingen in het Duits van Chinua Achebe of Camara Laye zijn sinds hun verschijnen niet heruitgegeven. Uitgevers verkennen de markt, en aangezien ze daar alleen in springen om geld te verdienen, zullen ze, als ze die te slap vinden, zich wel tweemaal bedenken voordat ze boeken gaan uitgeven waarvan ze menen dat die het toch niet zullen doen.

Dit zijn een paar van de obstakels waar literair werk uit Afrika met name op de Duitse literaire markt mee te maken heeft. Maar men zou zich ook kunnen afvragen of er in de aard van de Afrikaanse literatuur zelf niet iets is dat maakt dat slechts een beperkt Europees (Duits) lezerspubliek er kennis van neemt.

Taalproblemen

Eén aspect ligt in elk geval al voor de hand: bij romans, verhalen en andere vormen van literatuur die geschreven zijn in een Afrikaanse taal, en die in verschillende landen

worden uitgegeven, doet zich een probleem voor met de taal. Er zijn maar heel weinig van deze werken in vertaling beschikbaar, eenvoudigweg omdat er maar heel weinig potentiële vertalers zijn. Om nog maar te zwijgen van het ontbreken bij uitgeverijen van medewerkers die in staat zijn te bepalen wat het belang is van een bepaalde tekst in zeg het Setswana of het Twi, laat staan het Kiswahili. Vandaar dat de uitdagende stellingname van dichters als Mazisi Kunene, maar ook van bepaalde intellectuelen, dat alleen literatuur in een Afrikaanse taal kan gelden als echte Afrikaanse literatuur, in intellectueel en politiek opzicht dan wel stimulerend mag zijn, maar uiteindelijk neerkomt op de mensen blijmaken met een dode mus.

Veel ernstiger is het probleem van de vertaalbaarheid, als ik dat zo kan noemen. Schrijvers als Ken Saro-Wiwa, die in ‘gebroken’ Engels schrijft, of Kojo Laing, hoe belangrijk ze ook zijn, kunnen worden (en zijn) beschouwd als onvertaalbaar naar talen als het Nederlands, het Duits of het Zweeds, gewoon omdat die talen de verschillende lagen van het taalgebruik dat deze auteurs hanteren, niet kennen. Of men tracht het een en ander op te vullen met de verkeerde connotaties en associaties.

Literaire ontwikkelingen

Ik ben geen literair criticus of docent Afrikaanse literatuur. Maar naast de reeds genoemde aspecten zie ik nog andere literaire ontwikkelingen die een verspreiding van Afrikaanse literatuur binnen Europa in de weg staan.

Ten eerste lijkt het probleem samen te hangen met het genre: Europese lezers zijn min of meer gewend aan klassieke genres. Het is niet overdreven te stellen dat zij weten hoe een roman ongeveer in elkaar moet zitten. Welnu, in tegenstelling tot het werk van veel van hun Latijnsamerikaanse collega's voldoen romans van Afrikaanse schrijvers niet aan deze verwachtingen. Ik ben niet van plan het mijnenveld van de literaire theorie, laten we zeggen de school die de deconstructie van de roman voorstaat bij voorbeeld, te betreden. Maar het is evenzogoed zonneklaar, voor mij althans, dat in Afrika romans op een andere manier worden geschreven dan in Europa, en dat die andere manier op de Duitse of andere Europese lezers (van wie de uitgever in de meeste gevallen de eerste is) uiteindelijk vreemd overkomt. Met dit aspect hangt ten tweede de relatie samen die bestaat tussen het geschreven woord en de verwerking van mondelinge tradities in de tekst zelf; terwijl bepaalde beelden of tekstuele samenhangen op een Afrikaanse lezer een prikkelende uitwerking kunnen hebben, is het denkbaar dat Europese lezers er in het geheel niet door worden geraakt, omdat het hen simpelweg ontgaan.

Ten derde is er het probleem van de thematiek. Natuurlijk zijn er de nodige regionale varianten, maar er valt een duidelijke tendens waar te nemen: romans en verhalen geschreven door Afrikaanse auteurs handelen voor een groot deel over situaties, historische momenten en vormen van sociaal leven die de gemiddelde Europese lezer in de meeste gevallen vreemd zijn (en die tegelijkertijd de ‘afrikanisten’ in Europa zullen aanspreken).

‘*Het is zonneklaar, dat in Afrika romans op een andere manier worden geschreven dan in Europa, en dat die andere manier op de Duitse of andere Europese lezers uiteindelijk vreemd overkomt*’

Terwijl het onmiskenbaar is dat alles wat geschreven kon worden over het koloniale tijdperk in Afrika inmiddels geschreven is, en

deels ook vertaald in diverse Europese talen, zijn er andere favoriete thema's die schrijvers in Afrikaanse landen nog aan het uitdiepen zijn. Voorbeelden zijn de vrijheidsstrijd, de strijd tegen de apartheid, de uitholling van traditionele culturen door de oprukkende, zogenaamde Westerse beschaving, de kritiek van de neo-koloniale eliten, enzovoort. De meeste van deze boeken zijn van belang voor het zoeken naar de nationale identiteit, maar wat moet een Europese lezer ermee? Wat zegt het zoveelste boek over de oorlog in Biafra een lezer die niet uit Nigeria komt? Waarom bevatten zoveel boeken tot fictie verwerkte folklore, terwijl er maar weinig gaan over het groeiend aantal Europese goedwillenden dat, vermomd als ontwikkelingsdeskundigen, het Afrikaanse werelddeel doorkruist?

Nieuwe golf

De meeste van de grotere thema's binnen de Afrikaanse literatuur zijn door de eerste generatie Afrikaanse schrijvers vanaf het midden van de jaren vijftig tot aan de beginjaren zeventig redelijk uitgebreid behandeld. Een aantal daarvan is dank zij vertalingen ook in Europa niet aan de aandacht ontsnapt, al zijn een paar belangrijke werken nooit vertaald. Om even een paar namen te noemen: Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o, Ayi Kwei Armah, Mongo Beti, René Philombe, Henri Lopes, Nuruddin Farah, Sembène Ousmane. Maar een generatie later leek de literaire scheppingsdrift tot stilstand te zijn gekomen, en er brak een periode aan van ‘meer van hetzelfde’, waar degenen die de toegang tot de Europese markten regelen niet van onder de indruk waren.

> ‘*De positie buiten Afrika van Afrikaanse literatuur is dus niet over het hele front zo triest en slecht bedeeld; er kan verandering in komen*’

Pas in de tweede helft van de jaren tachtig kwam er in Europa weer een nieuwe golf van Afrikaanse auteurs met literaire creativiteit aangerold; figuren als Mamadou Soukouna, Kojo Laing, Chenjerai Hove, Ben Okri, Festus Iyayi, Mia Couto, Xitu en verder Sony Labou Tansi en de vroeggestorven Dambudzo Marechera, met ergens daar tussenin een Luandino Viera of een Pepetela. Daarmee is overigens nog niet gezegd dat zij allen volledige erkenning hebben gekregen in Europa, laat staan dat ze in meerdere talen vertaald zouden zijn. En dan doet zich verspreid over het continent ook nog het nieuwe fenomeen voor van de vrouwelijke schrijvers, die met wisselend succes hun entree hebben gemaakt.

De positie buiten Afrika van Afrikaanse literatuur is dus niet over het hele front zo triest en slecht bedeeld; er kan verandering in komen - per slot van rekening zijn ook literaire modes aan verandering onderhevig.

[Vertaald uit het Engels door Alexander van Baggum.]

Richard van Leeuwen
Literatuur en de staat in Egypte

De jaarlijkse toekenning van de staatsprijzen voor literatuur in Egypte veroorzaakt meestal grote opschudding in het literaire wereldje. Volgens sommigen worden belangrijke gegadigden steeds overgeslagen, terwijl hielenlikkers met de eer gaan strijken. Bovendien worden 'aanmoedigingsprijzen' soms toegekend aan schrijvers die al met een been in het graf staan, of worden vooraanstaande schrijvers postuum geëerd en moeten de nabestaanden het juridische gevecht aangaan om het bijbehorende geldbedrag uitgekeerd te krijgen. Staatsprijzen voor literatuur zijn natuurlijk overal ter wereld omstreden, maar in Egypte krijgen ze een speciaal tintje, omdat niet alleen de staat zich met de literatuur wenst te bemoeien, maar de literatoren zich evenmin afzijdig houden van de politiek.

Staatsprijzen voor literatuur zijn voor een deel een politieke zaak, en de regering zal niet snel geneigd zijn een uitgesproken politieke tegenstander te bekronen. Wie een staatsprijs ontvangt, kan het jaar daarop moeilijk worden opgepakt wegens staatsvijandige activiteiten, of aan scherpe censuur worden blootgesteld. Bekroning verschaft een schrijver een zekere mate van onschendbaarheid. Zo zal de Egyptische regering ook een zucht van verlichting hebben geslaakt toen Nagieb Mahfoez, die bekend staat om zijn oncontroversiële politieke meningen, de Nobelprijs werd toegekend, en niet Joesef Idris, die nooit kan nalaten provocerende uitspraken te doen en die door sommigen als een schreeuwlelijk, maar door anderen als een belangrijke *leader of opinion* wordt beschouwd.

> '*Wie een staatsprijs ontvangt, kan het jaar daarop moeilijk worden opgepakt wegens staatsvijandige activiteiten, of aan scherpe censuur worden blootgesteld*'

De Egyptische schrijfster Ahdaf Soueif heeft eens in een interview gezegd dat een Egyptische auteur die in zijn werk de politieke en sociale problemen van zijn land negeert, als een dilettant zou worden beschouwd. Elke zichzelf respecterende schrijver beschikt over een besef van politieke verantwoordelijkheid en mengt zich in het politieke en ideologische debat, op alle niveaus; in zijn literaire werk, in de journalistiek, in politieke bewegingen of in koffiehuisdiscussies. Mede door deze bemoeizucht is de verhouding tussen staat en literatuur in Egypte, op zijn zachtst gezegd, niet smetteloos. Welke factoren hebben tot deze wrijvingen bijgedragen?

De schrijversbond

Een van de bruggehoofden van de staat in de literaire wereld is de Egyptische Schrijversbond. De bond is opgericht in de jaren zeventig, een periode waarin schrijvers zich luidruchtig roerden om de vrijheid van meningsuiting te verdedigen, en stond vanaf het begin onder streng toezicht van de staat. Hierdoor werd de bond door de meeste auteurs eerder als een middel tot censuur beschouwd

(foto: UNESCO/Dominique Roger)

dan als een vakbond die voor de rechten van literatoren zou kunnen opkomen. De leiding werd in handen gegeven van regeringsgezinde intellectuelen, die niet bekend stonden om hun literaire kwaliteiten, en nog steeds wordt het lidmaatschap door serieuze auteurs schamper afgedaan als iets voor carrièristische ambtenaren die af en toe een verhaaltje produceren. Echte schrijvers laten de bond zoveel mogelijk links liggen.

Een tweede lichaam waarvan de staat zich bedient om haar stempel op de literatuur te drukken is de Egyptische Organisatie voor het Boek. Deze organisatie richt zich vooral op het uitgeven van boeken, op allerlei terreinen, en culturele en wetenschappelijke tijdschriften. Het uitgeven van literatuur is in Egypte geen voor de hand liggende, en zeker geen winstgevende zaak, en de Boekorganisatie speelt dan ook een belangrijke rol bij het publiceren van debuten en werk van schrijvers die moeilijk tot de uitgeverskanalen kunnen doordringen. Boze tongen beweren dat er onder het bewind van president Sadat in de jaren zeventig alleen sigarettenverpakkingen van de persen van de staatsdrukkerij rolden, maar onder Moebarak is de literaire productie van de staatsuitgeverij sterk toegenomen en is een indrukwekkend fonds opgebouwd.

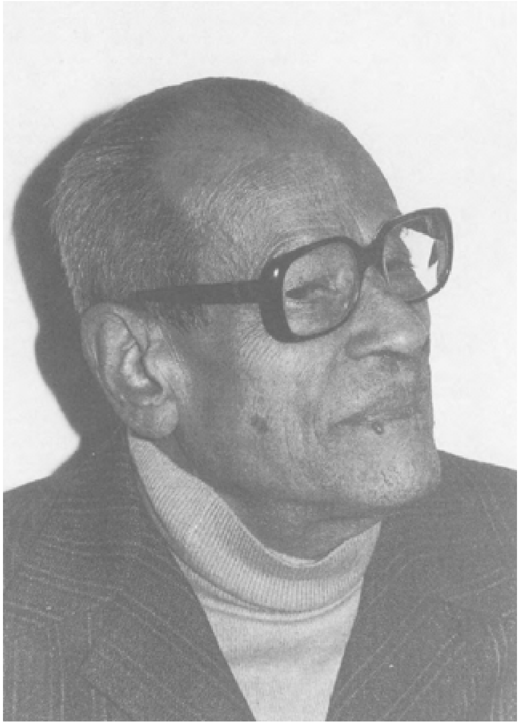
> '*In de laatste honderdvijftig jaar beschouwen de Egyptische intellectuelen zichzelf, en niet de politici, als legitieme woordvoerders van de natie*'

Ondanks deze 'faciliteiten' leven veel Egyptische auteurs op gespannen voet met de staat. Volgens de vooraanstaande literatuurhistoricus en criticus Sabri Hafiz is deze wrijving endemisch: 'In de laatste honderdvijftig jaar beschouwen de Egyptische intellectuelen zichzelf, en niet de politici, als legitieme woordvoerders van de natie. Zij kwamen op voor het volk dat zich niet op politiek gebied kon uiten, tegenover de intriges van de kliek van politici, waarvan zij de macht niet als legitiem erkenden. In de eerste helft van deze eeuw leverde dat niet veel problemen op. Er bestond een consensus dat Egypte zich moest verzetten tegen buitenlandse overheersing en onafhankelijk moest worden. Na de revolutie van 1952 werd de situatie gecompliceerder. De staat was nu Egyptisch, men was zelf verantwoordelijk geworden voor het oplossen van politieke en sociale problemen. Bovendien werden de onderwijsfaciliteiten uitgebreid, waardoor voor het eerst ook lagere klassen intellectuelen en schrijvers voortbrachten. Hierdoor veranderde het karakter van de politieke en van de literaire discussie.' Met deze uitspraak legt Sabri Hafiz niet alleen een verband tussen politiek en literatuur, maar suggereert hij bovendien dat politieke gebeurtenissen in hoge mate de ontwikkeling van de literaire productie bepalen. Daarbij spelen niet alleen de onafhankelijkheidsstrijd, in de eerste helft van deze eeuw, en de oorlogen tegen Israel een rol, maar ook de revolutie van 1952 en de oriëntatie van de opeenvolgende regimes van de presidenten Nasser (1954-1970), Sadat (1970-1981) en Moebarak (vanaf 1981).

Literatuur en politiek

Nobelprijswinnaar Nagieb Mahfoez heeft eens gezegd dat een roman niet noodzakelijkerwijze romantiek hoeft te bevatten, maar dat verwijzingen naar politiek onontkoombaar zijn. Toch zijn Mahfoez' boeken geen ‘politieke’ romans. In zijn meesterwerk, de drie romans die samen de *Trilogie* vormen, schetst Mahfoez een beeld

van de periode waarin de nationalistische beweging tegen de Britse overheersing op haar hoogtepunt was. De nationalistische beweging vormt echter voornamelijk het decor voor de lotgevallen van de belangrijkste personages, wier leven door de politieke bewegingen wordt beïnvloed, maar die niettemin een eigen ontwikkeling doormaken die niet uitsluitend gedetermineerd wordt door de turbulente gebeurtenissen. De romans zijn geen nationalistisch manifest, maar veeleer een beschrijving van de tweestrijd waarin de mens terechtkomt in tijden van stormachtige veranderingen, en een pleidooi voor het afschaffen van repressieve politieke en sociale structuren.



Nagieb Mahfouz

Het werk van Mahfoez heeft voor opeenvolgende generaties schrijvers in Egypte de toon gezet. Zijn reactie op de revolutie van Nasser, de kritiek op de Egyptische sociale verhoudingen in de jaren zestig en de verwerking van de Arabisch-Israelische oorlogen van 1967 en 1973 hebben belangrijke lijnen uitgezet binnen de Egyptische literatuur. Daarbij heeft hij vaak aan kritiek blootgestaan, enerzijds van de kant van fundamentalistische moslims, die hem betichtten van het propageren van een anti-religieus wereldbeeld, en anderzijds van de kant van linkse intellectuelen, die hem verweten dat hij de kritiek die in zijn werk vervat was niet in directe politieke uitspraken omzette. Hij zou zich bovendien, ondanks zijn kritiek op de sociale verhoudingen, te zeer hebben vereenzelvigd met het regime van president Sadat.

De schrijversgeneratie die momenteel de dienst uitmaakt in Egypte, met als belangrijkste exponenten Gamaal al-Ghitani, Abdoel Hakiem Kasim en Joesoef al-Ka'ied, is opgegroeid in de periode Nasser. Deze schrijvers werden gevormd door de idealen van de revolutie. Het land was onafhankelijk geworden en zowel de politiek als de cultuur stond in het teken van vernieuwing, hernieuwd zelfvertrouwen en het visioen

van een nieuw Egypte. Het was een periode waarin de strijd tegen externe overheersing plaatsmaakte voor interne conflicten en hervorming. Intellectuelen vervulden daarbij een onontbeerlijke rol. Schrijvers werden opgenomen in de staat en de culturele instellingen om de legitimiteit van het revolutionaire bewind te formuleren en de literatuur kreeg een belangrijke impuls. Volgens Ghitani was het een periode van 'bevrijding', waarbij Nasser echter verzuimde deze door het instellen van democratische vrijheden te laten volgen. In de jaren zestig nam de repressie toe, en daarmee de wrijvingen tussen het regime en de literatoren. De grote ontgoocheling kwam in 1967 met de rampzalige nederlaag van de Arabische legers tegen Israel. De oorlog had niet alleen tot een militaire nederlaag geleid, maar ook tot de vernietiging van een ideaal, die het failliet van de revolutionaire ideologieën inluidde en die diepe sporen naliet in de Egyptische samenleving en cultuur. De meeste critici ontwaren een kentering in de literatuur na 1967. Schrijvers maakten zich los van het realisme en gingen over tot surrealistische experimenten. Er volgde een fase waarin somberheid, vervreemding, frustratie, introversie en hernieuwde aandacht voor religie en spiritualiteit overheersten. De literatuur werd een middel om aan de ontgoocheling uiting te geven en de catastrofe een plaats in de geschiedenis en het nationale bewustzijn te geven. Daarbij richtte men zich vooral op de interne verdeeldheid en de corruptie van het regime, en het verloren vertrouwen van het individu in de staat.

> '*Schrijven die als marxist bekend stonden, trachtten hun denkbeelden met de culturele erfenis van de islam te verzoenen...*'

Een opvallende ontwikkeling in de literatuur na 1967 is de hernieuwde aandacht voor het Egyptische culturele erfgoed en de islam. Deze tendens is ook in de politiek waar te nemen, omdat zelfs socialistisch en secularistisch georienteerde stromingen een plaats voor de islam in hun programma's zijn gaan inruimen. Schrijvers die als marxist bekend stonden, trachtten hun denkbeelden met de culturele erfenis van de islam te verzoenen, terwijl de geschiedenis van Egypte een steeds prominenter plaats kreeg in de literatuur. Dit is enerzijds te verklaren door een versterking van de spiritualiteit als toevlucht voor de ontreddering van de nederlaag, en anderzijds door het besef dat de nederlaag, hoe ingrijpend ook, slechts een incident is in de geschiedenis, waarvan de gevolgen kunnen worden overwonnen.

> '*... terwijl de geschiedenis van Egypte een steeds prominenter plaats kreeg in de literatuur*'

Hoewel de meeste schrijvers onder Nasser te lijden hebben gehad van censuur en gevangenschap, is hun oordeel over deze periode niet onverdeeld negatief. Zij zijn eensgezinder in hun veroordeling van president Sadat, die door sommigen als een 'misdadiger' wordt gekwalificeerd. De censuurmaatregelen van Sadat leidden in de jaren zeventig tot een confrontatie tussen intellectuelen en het regime. Schrijvers en journalisten eisten de oprichting van een onafhankelijke schrijversbond, de vrijlating van politieke gevangenen en de opheffing van de censuur. In februari 1973 kreeg een groot

aantal dissidente schrijvers een werk- en publicatieverbod opgelegd, waarna veel intellectuelen het land verlieten en er zuiveringen bij de media en de universiteiten werden doorgevoerd.

Volgens de meeste schrijvers heeft Sadat Egypte door een cultureel dal gevoerd waarvan het land zich nog niet geheel heeft hersteld. De oorlog van 1973 die door het regime op luide toon als een overwinning werd voorgesteld, kon hierin geen verandering brengen en wordt door velen, samen met de vredesverdragen met Israel (1979), als een voortzetting van de nederlaag gezien. De militaire successen werden overschaduwd door de corruptie, de repressie en de opkomst van een verwesterde en zich snel verrijkende handelsklasse. Deze klasse zou niet geworteld zijn in de Egyptische cultuur, maar zich overgeven aan de uit het westen geïmporteerde consumptiecultuur, en bijdragen aan de ontwrichting van de sociale structuur.

Temidden van de heftige emoties die oplaaien wanneer Nasser of Sadat ter sprake komen, heeft de huidige president Moebarak het kaliber van een brave straatveger. Hij wordt geprezen om zijn integriteit, zijn vaderlandsliefde, zijn werklust en zijn respect voor de vrijheid van meningsuiting. Hij geniet 'het voordeel van de twijfel', en als hij niets groots verricht in de komende tijd zal hij waarschijnlijk met deze kleurloze kwalificatie de geschiedenis ingaan. Moebarak is geen krachtfiguur, maar probeert het schip drijvende te houden, zonder er, zoals Nasser en Sadat, belust op te zijn de macht naar zich toe te trekken. Hij treedt bovendien hard op tegen de radicale islamitische bewegingen die door veel auteurs als de grootste bedreiging van de herwonnen culturele vrijheid worden beschouwd. Hoewel er in Egypte formeel geen censuur op literatuur bestaat, ontstaat er toch van tijd tot tijd opschudding rond 'verboden boeken', die hetzij in strijd worden geacht met de goede zeden, hetzij in strijd met de normen van de islam. De aanleiding vormt vrijwel altijd een afkeurend oordeel vanuit religieuze kringen, die zich met de bewaking van de culturele waarden bezighouden. Soms gaat het ministerie van Binnenlandse Zaken vervolgens over tot het confisqueren van de oplage van een gewraakt boek, maar over het algemeen blijft het bij campagnes in de pers en wederzijdse verontwaardiging. Volgens sommigen worden deze campagnes geïnspireerd door Saoedi-Arabië, wat aan de nu al legendarische Caïreense boekhandelaar Madboeli de opmerking ontlokte: 'Als die boeken de Saoedi's zo tegenstaan, moeten ze de oplage maar opkopen; dat kost ze lang niet zoveel als de buikdanseressen op hun ambassadefeesten.'

'Temidden van de heftige emoties die oplaaien wanneer Nasser of Sadat ter sprake komen, heeft de huidige president Moebarak het kaliber van een brave straatveger'

De macht van de pen

Moebarak heeft eens gezegd dat hij Egypte regeert met zijn pen, waarmee hij elke beslissing hoogst persoonlijk ondertekent. Er zijn in Egypte echter meer pennen die zich in de gang van zaken mengen. De staat zoekt woordvoerders die het beleid van een intellectueel steuntje in de rug voorzien, terwijl de schrijvers naar kanalen zoeken

om hun artistieke en politieke ideeën te uiten. Men lijkt wederzijds van elkaar afhankelijk en de strijd tussen politiek en literatuur heeft dan ook vaak iets van een schijngevecht. Maar de inzet is

groot, omdat de tegenstellingen steeds scherper worden. Het gaat om de culturele oriëntatie van het land, om de vrijheid van meningsuiting en om het politieke besef van de bevolking. De schrijvers werpen zich daarbij graag op als het ‘geweten’ van de natie, als tegenwicht tegen de per definitie onscrupuleuze strijd om de politieke macht.

Schrijvers zijn niet talrijk in Egypte, maar de politiek wordt ook door weinigen bedreven. Intellectuelen beschouwen het echter als hun taak zich in ideologische debatten te mengen en daarmee wordt de literatuur in het centrum van de politieke ideeënvorming geplaatst. Hoe groot is daarbij de macht van schrijvers? Joesef Idris heeft eens gezegd: ‘Zij kunnen niet zonder ons, terwijl wij heel goed zonder hen kunnen.’ Een andere schrijver reageerde daarop met de woorden: ‘Misschien kunnen zij niet zonder ons, maar Joesef Idris kan zeker niet zonder hen. Als hij een stap te ver gaat in zijn stukken in *al-Ahraam* vliegt hij er meteen uit.’

Egyptische literatuur in Nederlandse vertaling:

al-Ghitani, G. *De spion van de sultan*, Houten 1988.
al-Hakim, T. *Dagboek van een Officier van Justitie*, Amsterdam 1975.
Idris, J. *Het taboe*, Baarn etc. 1988.
Idris, J. *De vreemdeling*, Baarn etc. 1991.
al-Ka'ied, J. *Oorlog in het land Egypte*, versch. 1992.
Kasim, A.H. *De zeven dagen van de mens*, Weesp 1984.
Mahfoez, N. *De dief en de honden*, Houten 1989.
Mahfoez, N. *De dwaaltocht*, Houten 1989.
Mahfoez, N. *De moskee in de steeg*, Houten 1988.
Mahfoez, N. *Tussen twee paleizen*, (eerste deel van *De Trilogie)*, Houten 1990.
Mahfoez, N. *Paleis van verlangen*, (tweede deel van *De Trilogie)*, verschijnt 1991.
Moestagaab, M. *Uit de geheime geschiedenis van Noe'maan Abd al-Hafiz*, Baarn etc. 1989.
Soueif, A. *Aisha*, Weesp 1985.

De top vijf van:
Jan Kees van de Werk hoofdredacteur Afrikaanse Bibliotheek (uitg. In de Knipscheer)

1. *Tromgeroffel in Rancas*
   Manuel Scorza
2. *Beenderen*
   Chenjerai Hove
3. *Het teken van Martial*
   Sony Labou Tansi

4. *De vlakte in vlammen*
   Juan Rulfo
5. *De blik van de Koning*
   Camara Laye

Jaap Sie
Schuldgevoelens en vraagtekens
Over het vertalen van 'Max Havelaar' en 'De aanslag'

In de levensloop van Jaap Sie weerspiegelt zich een belangrijk stuk hedendaagse geschiedenis. Geboren in 1941 in koloniaal Nederlands-Indië, uit Chinese ouders, vertrok hij in 1961 onder druk van een onwelgevallig Indonesisch klimaat naar China, waar hij - onder het daar geldende *ius sanguinis* - formeel welkom was. In 1987 verscheen daar zijn vertaling van Multatuli's *Max Havelaar*; in 1988 gevolgd door die van Mulisch' *De Aanslag*.

Momenteel werkt Sie aan de samenstelling van een binnenkort in Nederland te verschijnen bundel Chinese reportageliteratuur.

Saïdjah en Adinda

Dat het Chinese lezerspubliek in de tweede helft van de jaren tachtig van deze twintigste eeuw kennis kon maken met twee typisch Nederlandse boeken, is te danken aan het samenvallen van een paar unieke historische en individuele omstandigheden.

Die vertalingen waren niet het resultaat van een overheidsinitiatief, maar het zou aanmatigend zijn ze enkel en alleen op een (in dit geval mijn) individueel conto te schrijven.

Daarmee is de vraag nog niet beantwoord waarom de keuze nu juist viel op de *Max Havelaar* en op *De Aanslag*, en wat voor rol ik daarbij mocht spelen. Die vraag, mij gesteld door een van mijn beste vrienden, heeft mij laten verzinken in een diep en vaak pijnlijk gepeins, waarbij ik zelf niet buiten schot bleef.

Al sinds mijn prille jeugdjaren houd ik van lezen. Ik wilde dan ook schrijver worden. Nu kenden die jeugdjaren enige ongebruikelijke elementen: van geboorte was ik Chinees, ik woonde in wat eigenlijk Indonesië was en als voertaal bezigde ik het Nederlands. Geen wonder dat je dan aan het piekeren slaat over je identiteit en over de maatschappij om je heen. Lezen bood mij de mogelijkheid de realiteit te ontvluchten, maar tegelijk ook te begrijpen.

Neem het verhaal van Saïdjah en Adinda; voor de eerste keer werd ik mij toen bewust van de onrechtvaardigheid van het kolonialisme. Later volgden imperialisme en kapitalisme. Zoals bij vele anderen die zich niet konden beroemen op een proletarische achtergrond riep die bewustwording in mij, gekoesterd in een verwesterd bourgeois dokters-milieu, langzamerhand een diep schuldgevoel wakker, dat koloniale, etnische en burgerlijke trekken vertoonde.

Multatuli

Het verlangen om mijn leven helemaal opnieuw in te richten, om op mijn manier iets te doen voor al de Saïdjahs die nog steeds in de

wereld leefden en iets van hen te leren, en ook om allerlei identiteitsconflicten te ontvluchten, reisde ik op mijn negentiende jaar af naar het socialistische China. Daar maakte ik mij autodidactisch de Chinese taal eigen, maar een schrijverschap daarin was natuurlijk uitgesloten. De taal- en cultuurproblemen stonden gelukkig een universitaire opleiding tot biochemicus en fysioloog niet in de weg.

> '*De objectieve realiteit bestempelde mij tot een obsolete bastaard van Nederlandse, Indonesische en Chinees-burgerlijke culturen, tot een onnutte boekenwurm die geen weet had van de harde werkelijkheid*'

Ik verslond politieke geschriften en ik genoot met volle teugen van bezoeken aan en excursies naar het platteland, waar ik kennis maakte en vriendschap sloot met vele Chinese (ex)Saïdjahs. De toekomst leek heel mooi en schuldgevoelens leken niet meer te bestaan.

Culturele revolutie

Mijn individuele idylle werd hardhandig verstoord door de Culturele Revolutie. De objectieve realiteit bestempelde mij tot een obsolete bastaard van Nederlandse, Indonesische en Chinees-burgerlijke culturen, tot een onnutte boekenwurm die geen weet had van de harde werkelijkheid. Als remedie moest ik in China's armste provincie Guizhou gaan werken.

Dat accepteerde ik gelijkmoedig; onder de absurde situatie bloeiden mijn vroegere schuldgevoelens weer volop op, waardoor ik in het begin bijna alles van de Culturele Revolutie goed vond. Natuurlijk was het begrijpelijk dat de Rode Gardisten zo hard en radicaal optraden. Was het proletariaat niet eeuwenlang op beestachtige wijze onderdrukt en uitgebuit?

Natuurlijk moest ik mij door een Spartaanse opvoeding laten omvormen. Laten afstraffen zelfs. Mijn klasse, mijn groep, mijn familie, hadden die immers niet altijd onproletarisch geleefd en bestaan?

En inderdaad leerde ik in Guizhou heel veel.

Over het leven daar van de voormalige Saïdjahs, voor de Bevrijding van 1949. Maar geleidelijk werd mij duidelijk dat ook na dat jaar nog vele Saïdjahs niet helemaal bevrijd waren.

Vertalen

Op recommandatie van vrienden werd ik in 1972 plotseling naar Peking ontboden om vertaler te worden. Er was namelijk in heel China geen tweede man te vinden die het Nederlands beheerste als ik. Langzaam rijpte in mij een idee. Schrijver kon ik niet meer worden; wetenschapper mocht ik niet worden. Politiek bedrijven werd algemeen beschouwd als gevaarlijk, vooral voor een gerepatrieerde overzeese Chinees. Waarom zou ik mij niet nuttig maken als vertaler?

Misschien is het waar dat ik tot een uitstervende soort behoor. Na de verdwijning van het (Nederlandse) kolonialisme valt toch moeilijk te verwachten dat er nog veel multi-culturele mensen als ik voortgebracht worden?

Zou het niet mooi zijn als ik, juist vanuit die driedubbele achtergrond, de *Max Havelaar* ver-

taalde? Was dat geen mooi geschenk aan de vele Chinese Saïdjahs en Adinda's? Met als bijkomend voordeel dat het mij zou verlossen van een deel van mijn schuldgevoelens. Al was ik dan geen drie-generatie-proletariër, ik kon daarmee toch bewijzen dat ik van enig nut kon zijn. Maar dat mooie voornemen moest nog ettelijke jaren wachten op zelfs maar een begin van uitvoering.

Pas in de vroege jaren tachtig werd het verbod op het vertalen en lezen van westerse boeken opgeheven. Van toen af aan ging het snel. Een Nederlandse vriend stuurde mij het boek; mijn Nederlandse boekenkast had de Culturele Revolutie namelijk niet overleefd.

Andere Nederlandse vriend(inn)en verleenden uiteenlopende vormen van steun: zo kwam ik in het bezit van woordenboeken, referentiemateriaal en papier. Mooi meegenomen was dat de prestigieuze Volksliteratuur Uitgeverij in China al lang een oog op het boek had laten vallen, maar er tot dan toe niet in geslaagd was een geschikte vertaler te vinden.

Ironisch genoeg achtte zij mij direct gekwalificeerd. Mijn voordien dubieuze multi-culturele achtergrond bleek ineens een onmisbare voorwaarde. Om de *Max Havelaar* goed over te brengen bij het Chinese publiek was kennis van de Nederlandse en Indonesische cultuur onontbeerlijk, naast inbedding in de Chinese, terwijl enige vertaalervaring ook geboden leek.

Dat de Volksliteratuur Uitgeverij gebrand was op de *Max Havelaar* is niet zo verwonderlijk: het is haar taak om alle goede literatuur van alle landen in de hele wereld voor het Chinese publiek te ontsluiten en de Max Havelaar is, behalve dat het zonder twijfel een van de belangrijkste werken uit de Nederlandse literatuur is, ook nog eens politiek uiterst vernieuwend.

De Aanslag koos ik vooral om zijn progressieve inhoud, maar ook om zijn realistische, menselijke inhoud. De hoofdpersoon Anton, door het fascisme wreed vervreemd van zijn verleden en angstig op zoek naar de waarheid en naar zijn identiteit, sprak mij persoonlijk zeer aan.

Saïdjah en Adinda in de film 'Max Havelaar'

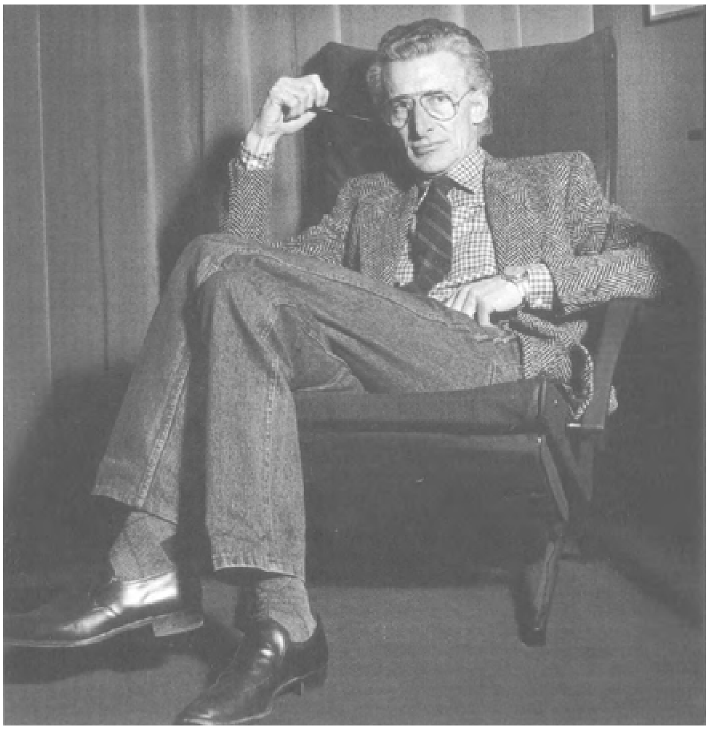
Het was nogal pretentieus van mij om te veronderstellen dat ik met deze dubbele keuze het Chinese lezerspubliek een beeld zou kunnen geven van de Nederlandse literatuur van een eeuw geleden en van vandaag. En dat ik daarmee een inzicht zou

kunnen verschaffen in de Nederlandse samenleving - door Multatuli een roofstaat genoemd, maar tegelijk de wieg van vele grote humanisten, onder wie Multatuli zelf. Een maatschappij ook, waarin grote progressieve bewegingen gedijen, zoals de zo levendig door Mulisch beschreven vredesbeweging. De eerste Chinese editie van de *Max Havelaar* verscheen in de periode dat in Nederland het honderdste sterfjaar van Multatuli werd herdacht. Er werden enige duizenden exemplaren van verkocht. Van *De Aanslag* zelfs enige tienduizenden. Publiciteit in China's belangrijkste

dagbladen, maar vooral in de Nederlandse pers. Felicitaties. Goede recensies en reacties.

Volgens zeggen bood de toenmalige minister van Cultuur, Wang Meng, zijn officiële gasten de vertaling van de *Max Havelaar* aan als welkomstgeschenk. Enthousiaste brieven van jongeren over *De Aanslag*, dat volgens de grote Xinhua Boekwinkel verschrikkelijk goed verkocht. Het stond buiten kijf dat de twee vertalingen een succes waren.

Tot zover de ontvangst in de buitenwereld.



Harry Mulisch (foto: Rico D'Rozario)

Vragen

Wat mijzelf betreft? Eerlijk gezegd kan ik zelfs nu nog mijn gevoelens niet goed beschrijven. Natuurlijk was ik verheugd over het succes. De vertalingen vormden ook een pleister voor mijn schuldgevoelens. Mijn multi-culturele achtergrond had zijn waarde in dit geval bewezen en mij in staat gesteld mijn land een dienst te bewijzen.

Maar tegelijkertijd welden nieuwe problemen en vragen in mij op. Waarom bijvoorbeeld verzweeg de pers bij de berichtgeving over de *Max Havelaar* zorgvuldig mijn naam, terwijl anderen, die niet direct met de vertaling te maken hadden, wel genoemd werden? Waarom is het voor mij nog steeds moeilijk meer vertalingen te verzorgen? Waren mijn schuldgevoelens juist? Als ik mij waar kon maken op een terrein waarvoor ik helemaal niet opgeleid was, zou dat dan niet in versterkte mate gelden voor mijn eigenlijke vakgebied?

Jaap Sie en zijn vrouw

Waarom is het leven ten opzichte van mij zo discriminerend? Zit er niet ergens iets fout? En waar zou die fout dan zitten? In de omstandigheden buiten mij, of moet ik de hand in eigen boezem steken? Misschien is het mijn eigen fout dat ik nog steeds met problemen kamp: verlang ik teveel van het leven of overschat ik mijn capaciteiten?

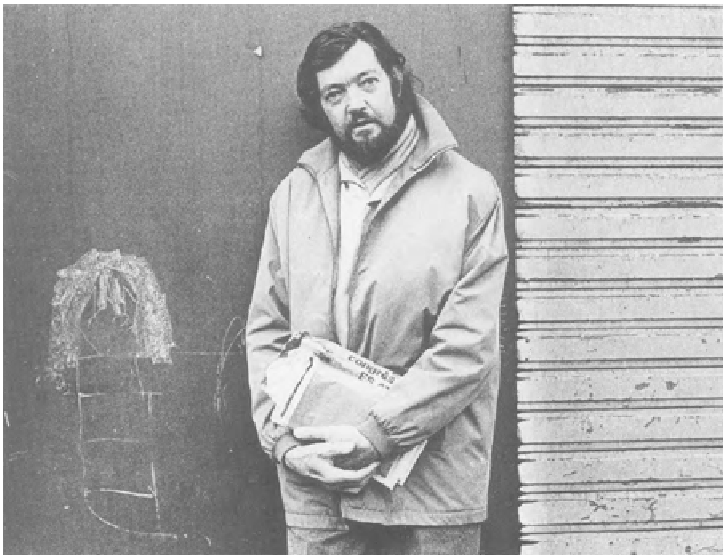
Misschien is het volkomen normaal dat ik mij, als lid van een uitstervende soort, altijd als een vreemde eend in de bijt zal voelen, mij in geen van de drie culturen thuisvoel die mij gevormd hebben.

Moet ik mij nog meer aanpassen aan de omstandigheden; mijn schuldgevoelens de vrije baan laten en daaruit berusting putten? Of zullen die juist een bron van inspiratie blijken om, net als Multatuli, te zoeken, te vinden en, hopelijk, te schrijven?

Want uiteindelijk denk ik dat mijn besluit om de *Max Havelaar* te vertalen in laatste instantie is ingegeven door mijn verlangen om de geest van Multatuli te doorgronden.

Maarten Steenmeijer
Julio Cortázars tocht naar de andere oever

In *Het boek der omhelzingen* vertelt de Uruguayaan Eduardo Galeano hoe hij, vele jaren geleden, met zijn eerste verhalen naar zijn legendarische landgenoot Juan Carlos Onetti was toegestapt en hem om zijn oordeel had gevraagd. Onetti - die ongetwijfeld in bed lag, verschanst achter een muur van flessen whisky en sloffen sigaretten - gaf in orakeltaal de volgende raad aan de jonge schrijver: ‘Kijk, jongen, als Beethoven in Tacuarembó [een departement in het noorden van Uruguay, M.S.] was geboren, zou hij dirigent van de dorpskapel zijn geworden’



Julio Cartázar, 1978 (foto: Camilla van Zuylen)

Gedachten van soortgelijke strekking moeten talloze malen door het hoofd van Julio Cortázar zijn geschoten voordat hij aan het begin van de jaren vijftig eindelijk zijn vaderland verliet om Buenos Aires in te ruilen voor Parijs, zoals bekend sinds jaar en dag het beloofde land voor Latijnsamerikaanse schrijvers. Immers, de behoefte om weg te gaan had al heel vroeg wortel geschoten bij Cortázar. Zo had hij, toen hij een jaar of achttien was, geprobeerd om met een stel vrienden op een vrachtboot naar Europa te ontsnappen. De poging mislukte, waarna het nog zo'n twintig jaar zou duren voordat Cor-

tázar definitief uit Argentinië zou vertrekken. Door zijn tocht naar de andere oever nog zo'n lange tijd uit te stellen, bezegelde hij in elk geval in één opzicht zijn lot: hij zou nooit meer iets anders dan *een Argentijnse* schrijver kunnen worden.

Signalen

Dat Cortázar schrijver was, was vóór zijn vertrek slechts in kleine kring bekend, want veel opzien had het handjevol gedichten en verhalen dat hij had gepubliceerd niet gebaard. Niet ten onrechte, want ze waren veeleer precieus dan precies. Maar Cortázar nam op waardige wijze afscheid van zijn land met de schitterende bundel *Bestiarium*, die dank zij een gelukkig toeval precies in de maand dat Cortázar naar Parijs vertrok in de Argentijnse boekwinkels lag. Het was duidelijk dat de *schrijver* Cortázar niet uit Argentinië zou verdwijnen. De onbehaaglijkheid die Cortázar in Argentinië voelde, kwam niet uit de lucht vallen. Als kind al leidde hij een teruggetrokken bestaan en voelde hij zich een *misfit*. Een van de redenen was dat hij méér in de werkelijkheid zag dan de mensen om hem heen. Regelmatig had hij ongewone ervaringen, kreeg hij signalen uit een wereld die hooguit *vermoed* maar in geen geval begrepen kon worden door ons onderontwikkelde mentale laboratorium. ‘Figuren’ heeft hij ze later genoemd, tekens uit een andere, superieure werkelijkheid, die Cortázar een leven lang aangenaam en soms ook minder aangenaam zouden blijven verrassen. Bijvoorbeeld wanneer de klap van een deur, een bloemengeur en het geblaf van een hond in de verte geen afzondelijke ervaringen bleken te zijn die ‘toevallig’ gelijktijdig plaatsvonden, maar samen een nieuwe, andere, ‘hogere’ ervaring werden: een ‘figuur’.

Opium

Tijdens zijn studietijd merkte Cortázar dat hij niet de enige was die zich niet op zijn plaats voelde in zijn land: hij bleek tot een generatie te behoren die het van goede smaak vond getuigen wanneer je afgaf op alles wat Argentijns was - een gewoonte die niet vrij van snobisme was, zoals Cortázar later zou opbiechten. De schrijvers van eigen bodem werden afgedaan als pompeus, retorisch en vulgair, en konden dus met een gerust hart worden overgeslagen. De voorkeur ging uit naar de Engelse en Franse literatuur, en - in iets mindere mate - naar de Italiaanse, de Amerikaanse en de Duitse literatuur.

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat het boek dat Cortázar enkele jaren eerder - toen hij de avonturen van Buffalo Bill nog met evenveel intellectueel genoegen las als de essays van Montaigne - duidelijk had gemaakt wat het verschil tussen goede en slechte literatuur was,

uit het buitenland kwam: *Opium* van Jean Cocteau. Met dit boek kwam Cortázar naar zijn gevoel niet alleen in één klap in de moderne literatuur terecht, maar ook in de moderne wereld. Want Cocteau, zo heeft Cortázar kort voor zijn dood nog gememoreerd, 'heeft het overal over: over Picasso, over het surrealisme, over het kubisme, over Raymond Roussell, over Buñuel, over film, hij illustreert zijn tekst met tekeningen... Deze tweehonderd pagina's vormen een soort wonderbaarlijke fantasmagorie van een hele wereld die mij totaal was ontgaan. Op elke pagina vond een soort openbaring plaats.' Het lijkt me meer dan waarschijnlijk dat Cocteaus boek ook de kiem is geweest van de twee collageboeken die Cortázar in de jaren zestig heeft gemaakt en waarvan *Reis om de dag in tachtig werelden* (Meulenhoff 1991) een bloemlezing bevat: ook hierin ontmoeten talloze werelden elkaar op (post)moderne wijze.

Pas toen Cortázar tegen de dertig liep kwam hij tot de verrassende ontdekking dat Argentinië wel degelijk een traditie had waarmee rekening moest worden gehouden. Zo hadden de macabere en de fantastische elementen van de Argentijnse werkelijkheid omstreeks de eeuwwisseling al op fascinerende wijze gestalte gekregen in de verhalen van Horacio Quiroga en had de *rara avis* Roberto Arlt in de jaren twintig in zijn eentje de Argentijnse pendant van de modernistische grote-stadsroman uitgevonden. En ook Macedonio Fernández, een van Borges' leermeesters, moet met zijn twintigste-eeuwse mysticisme en zijn gevoelige antenne voor signalen van gene zijde van de werkelijkheid veel indruk op Cortázar hebben gemaakt.

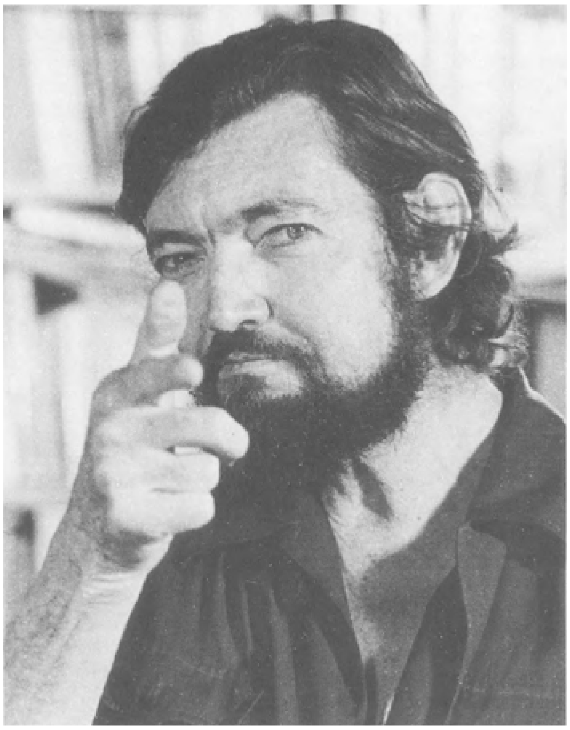
Bibliotheek in het hoofd

Maar deze ontdekkingen waren niet voldoende om het gevoel van isolement weg te nemen. Een gevoel dat alleen maar sterker werd toen hij tussen 1937 en 1944 als

leraar in het middelbaar onderwijs in de provincie Buenos Aires zijn brood verdiende. Zodra de lessen waren afgelopen, trok Cortázar zich terug in zijn hotel- of pensionkamer, om daar de rest van de dag te blijven lezen. Daar, op die kamertjes in de provincie - in Argentinië een heel wat desolater fenomeen dan hier - las Cortázar zoals hij nooit meer zou lezen: duizenden en duizenden boeken. In deze zelf gekozen literaire ballingschap bouwde hij in zijn hoofd een bibliotheek van ongekende omvang op, waaruit hij de rest van zijn leven zou blijven lenen. Een bibliotheek waarin - dat zal duidelijk zijn - de afdeling vertaalde literatuur vele malen groter was dan de afdeling Argentijnse literatuur.

Geheel onafhankelijk van elkaar hadden Cortázars generatiegenoten Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa en Carlos Fuentes een soortgelijke voorkeur ontwikkeld: ook zij lazen vooral boeken die *niet* uit Latijns-Amerika kwamen. En ook zij zouden, net als Cortázar, een monumentale uitzondering maken voor het werk van Jorge Luis Borges, de patriarch van de moderne Spaansamerikaanse literatuur. Cortázar had het geluk dicht bij het vuur te zitten: als landgenoot van Borges was hij een

van de eersten die de verhalen uit *De Aleph* en *De Zahir* onder ogen kregen, die al in de jaren veertig verschenen maar pas in de jaren vijftig en zestig op grote schaal bekend zouden worden. Deze twee bundels maakten Cortázar niet alleen duidelijk hoe een *moderne* versie van het fantastische verhaal eruit zou kunnen zien, maar lieten hem met hun droge, uiterst economische stijl tevens zien dat je in het Spaans ook *niet* pompeus en bloemrijk kon schrijven. Want bij Borges telde niet het toegevoegde, maar het weggelaten woord.



Julio Cortázar (foto: Camilla van Zuylen)

Angstaanjagende krachten

Hoezeer dit tot de verbeelding van de jonge Cortázar sprak, blijkt naar mijn gevoel nog het meest uit zijn verhalen, die dank zij hun adembenemende compactheid, hun dwingende ritme en de verbijsterende werelden die ze oproepen, tot het beste behoren dat de moderne literatuur op dit gebied heeft voortgebracht. Het zijn verhalen die weliswaar schatplichtig zijn aan het unieke werk van Borges, maar die niet in de schaduw daarvan staan. Dat komt onder meer omdat Cortázar niet, zoals Borges, vertrekt vanuit een wereld van woorden - een bibliotheek vol bestaande en niet bestaande boeken, hypothesen, theorieën, kosmogonieën - maar vanuit de tastbare werkelijkheid, de ‘gewone’ wereld, die bij Cortázar echter al snel niet meer zo gewoon is maar ontregeld wordt door vreemde, onverklaarbare verschijnselen en beheerst blijkt te worden door onbekende, angstaanjagende krachten. Een wereld waarin alledaagse bezigheden als het lezen van een boek, het aantrekken van een trui en het bijwonen van een concert levensgevaarlijke activiteiten zijn, waarin een huisbewaarder

konijntjes braakt tot de dood erop volgt en waarin een man die te diep in de ogen van een axolotl kijkt zelf in een axolotl verandert.

De kennismaking met Borges zal Cortázar ook nog op een andere manier een hart onder de riem hebben gestoken: Borges maakte duidelijk dat, wilde je een goed schrijver worden, je niet bang hoefde te zijn voor de grote voorgangers. Sterker nog: dat je je onbekommerd door hen moest laten besmetten. Opvallend is in elk geval dat Cortázar net als Borges altijd buitengewoon laconiek en open-

hartig over zijn invloeden heeft gesproken. Invloeden die zich wat Cortázar betreft allerminst beperkten tot de literatuur, maar ook in de muziek (de jazz, de tango), de beeldende kunsten, de psycho-analyse en de filosofie (uit West en Oost) moeten worden gezocht. En, zoals gezegd, niet in de laatste plaats ook in de wereld om hem heen, die tot Cortázars ergernis en droefenis was gereduceerd tot een vlakke, ingesnoerde werkelijkheid waarin benepen conventies en krampachtige vanzelfsprekendheiden het leven bepaalden. Een rechtlijnige wereld waarin een gevolg altijd een oorzaak had en waarin niets aan het toeval werd overgelaten. Een wereld die hij in zijn werk open wilde breken, om zo de andere kanten van het bestaan de speelruimte te geven die ze naar zijn idee nodig hadden. Want, zo laten zijn verhalen zien, wanneer de werkelijkheid aan banden wordt gelegd, produceert zij monsters.

Het verlangen naar de andere oever

Cortázar sprak uit ervaring, want al die tijd dat hij in Argentinië woonde - tot zijn zevenendertigste - voelde hij zich ingesnoerd en raakte zijn hoofd overbevolkt met monsters. In tegenstelling tot Borges, die zijn hele leven in Buenos Aires zou blijven wonen, vond Cortázar niet genoeg beschutting in zijn bibliotheek. Voor hem bood de literaire ballingschap onvoldoende tegenwicht tegen het steriele, hypocriete, onechte leven om hem heen. Het verlangen naar de andere oever werd groter en groter.

Dat veranderde niet toen hij in 1944 literatuurdocent werd op de universiteit van Cuyo, in het westen van Argentinië - ver van Buenos Aires dus -, waar hij vooral college gaf over de Engelse en de Duitse romantici (Blake, Keats, Shelley, Coleridge, Wordsworth; Hölderlin, Rilke). Integendeel: het culturele leven in Argentinië ging hollend achteruit. Het land dat in Latijns-Amerika een naam hoog te houden had op het gebied van de cultuur kwam in de jaren veertig onder de charismatische leiding van Juan Perón - die de vruchten plukte van de forse economische groei die het neutrale Argentinië tijdens de Tweede Wereldoorlog had doorgemaakt - in buitengewoon populistisch vaarwater terecht: alles moest nu voor en door het volk zijn.

Iets van zijn afkeer van de platte, overmoedige sfeer die zich toen meester maakte van zijn land, heeft Cortázar tot uitdrukking gebracht in het verhaal ‘Het muziekkorps’ (uit *Einde van het spel*), waarin een man niets vermoedend een bioscoop binnenstapt om een film van Anatole Litvak te zien en tot zijn verbazing wordt getrakteerd op een ordinair personeelsfeestje dat niet op het programma stond. Hoogtepunt is het optreden van een vrouwelijk muziekkorps, dat de verschrikkelijkste klanken voortbrengt en de wanstalstigste bewegingen maakt. Het schreeuwerige, opgedirkte publiek geniet, zo stelt de verbijsterde man vast.

Net als zijn landgenoot Jorge Luis Borges, die zich in 1946 niet door Perón liet vernederen en ontslag nam toen hij tot een ‘promotie’ van bibliotecaris tot opzichter van een kippen- en konijnenmarkt werd gedwongen, keerde Cortázar het arbeidersparadijs dat onder leiding van de volksleider werd aangelegd de rug toe door zijn docentschap eraan te geven. Met een aantal baantjes - waaronder dat van

vertaler - hield hij het nog een paar jaar uit in zijn vaderland, maar in 1951 vertrok hij ten slotte naar Parijs. (Later, nadat de Cubaanse revolutie hem de politieke ogen had geopend, zou Cortázar overigens schuldbewust bekennen dat hij destijds ten onrechte geen oog had gehad voor de verdiensten van het peronistisch regime. Borges is, voor zover ik weet, nooit van mening veranderd.)

Speelruimte

In Parijs voelde Cortázar zich eindelijk vrij genoeg om de ‘innerlijke duivels’ los te laten waarover Vargas Llosa altijd spreekt wanneer het over schrijven gaat. Hier kon hij ten volle ‘de slechte smaak van de leegte’ proeven, die werd veroorzaakt door een diepe ontgoocheling in de westerse beschaving, die de humanistische traditie de verkeerde richting in had gedirigeerd door de ratio tot absoluut heerser over het leven uit te roepen. Hier, op de andere oever, beschikte hij over de speelruimte waarnaar hij zo lang had verlangd. Hier moet hij,

net als Horacio Oliveira, zijn alter ego uit *Rayuela*, ongegeneerd de rituelen van het bohémienleven hebben uitgevoerd: ‘alsmaar met elkaar naar bed gaan en daarna eieren bakken en platen van Vivaldi draaien en sigaretten opsteken en praten.’

Het zal duidelijk zijn: in Parijs hoefden leven en kunst niet langer meer van elkaar te worden gescheiden, zoals in Argentinië het geval was geweest. In Parijs ervoer Cortázar derhalve niet alleen in zijn hoofd, maar ook aan den lijve zijn grote verwantschap met het surrealisme. Net zoals het dat eerder bij Alejo Carpentier en Miguel Angel Asturias had gedaan, verscherpte het surrealisme Cortázars zicht op de ‘magische’ werkelijkheid, niet alleen die van Latijns-Amerika - zoals in het geval van Carpentier en Asturias - maar ook die van Europa.

Cortázars grote affiniteit met het surrealisme was niet alleen esthetisch maar ook levensbeschouwelijk van aard: net als de surrealisten was Cortázar op zoek naar een authentieker levensgevoel, naar een andere, volwaardige manier om de werkelijkheid te zien, te horen, te voelen, waardoor de wereld en hijzelf beter op elkaar afgestemd zouden raken. En net als de surrealisten probeerde hij dat vooral tijdens momenten waarop het verstand in een verminderde staat van paraatheid verkeerde. Zo, tijdens dit waakzame dromen, kregen de ‘figuren’ de kans hun lijnen te trekken.

Onduidelijke mechanismen

Omdat voor Cortázar, nadat hij de andere oever eenmaal had bereikt, leven en kunst niet meer van elkaar te scheiden waren, is het niet vreemd dat hij wat gereserveerd tegenover de *nouveau roman* stond, die enkele jaren na zijn aankomst in Parijs zoveel opzien baarde. De *nouveau roman* sloot zich teveel op in zichzelf, beet meer in zijn eigen staart dan in die van de lezer, een bezwaar dat Cortázar overigens ook heeft geopperd tegen sommige surrealistische literatuur (maar uiteraard niet tegen het surrealisme als levenshouding). Wel was Cortázar, na al het getob in *Rayuela*, gecharmeerd van de opvatting van Butor, Sarraute c.s. dat een roman het ook heel goed *zonder* de welbekende psychologische conventies kon stellen. Dat is te merken in de roman die Cortázar na *Rayuela* schreef, *62-bouwdoos*, waarin het gedrag van de personages niet wordt bepaald door vertrouwde psychologische patronen, maar door onduidelijke mechanismen. Althans, onduidelijk voor ons onderontwikkelde mentale laboratorium.

Julio Cortázar

Toch was er maar in zeer beperkte mate sprake van beïnvloeding, want dit was allerminst een nieuw element in Cortázars werk: al in zijn eerste twee verhalenbundels - *Bestiarium* en *Einde van het spel* - blijven de mechanismen achter de even fantastische als gruwelijke gebeurtenissen onduidelijk. Want hoe is het mogelijk dat een man en een personage uit de roman die hij aan het lezen is in één en dezelfde wereld terechtkomen, zoals in 'Voortzetting van een park'? En door welke krachten worden broer en zus onverbiddelijk uit hun woning gedreven, zoals in 'Het bezette huis' gebeurt? En hoe kan een fotograaf versmelten met de lens van zijn camera en in een foto kruipen, zoals in 'Het kwijlen van de duivel'?

Even onduidelijk is vaak of de fantastische gebeurtenis een zinsbegoocheling van het personage is of werkelijk plaatsvindt: is de offering door de Azteken in 'De nacht achterover' - een van Cortázars mooiste verhalen - een nachtmerrie of werkelijkheid? Bestaat de tijger in 'Bestiarium' echt? Is het baby-gehuil dat de eenvoudige zakenman in 'De gesloten deur' tot wanhoop brengt het produkt van zijn fantasie of niet?

Het andere

Het is onder andere aan deze superieure geheimzinnigheid en ambiguïteit te danken dat Cortázars verhalen het meest geladen deel van zijn oeuvre vormen. Ze geven naar mijn gevoel het diepste inzicht in het leven op de andere oever dat Cortázar in zijn werk gestalte heeft willen geven. Een van de redenen is dat Cortázar hierin het 'andere' voor zichzelf laat spreken en niet de tekst en uitleg geeft die hij bijvoorbeeld in *Rayuela* en in *Reis rond de dag in tachtig werelden* zo nu en dan nodig heeft om het andere gestalte te geven. Wordt in deze twee werken nogal eens benadrukt dat het allemaal anders *moet*, in Cortázars verhalen *is* het allemaal anders.

Het zal geen toeval zijn dat Cortázars verhalen veel meer los staan van zijn leven dan *Rayuela*, dat, zoals bekend, heel veel te danken heeft aan de eerste, turbulente jaren in Parijs, de jaren van het 'super-exorcisme'. Maar ook heeft de schrijver op zijn beurt veel aan zijn roman te danken want, zo heeft Cortázar later verklaard, 'als ik *Rayuela* niet had geschreven, zou ik me waarschijnlijk in de Seine hebben geworpen.' De uitspraak brengt het laatste hoofdstuk van deel twee van *Rayuela* in herinnering, waar Oliveira's zoektocht naar een authentiek levensgevoel eindigt bij het open raam boven de hinkelbaan. Daar bevriest de schrijver hem, net voor het moment dat hij zal besluiten wel of niet naar beneden te springen.

Politiek

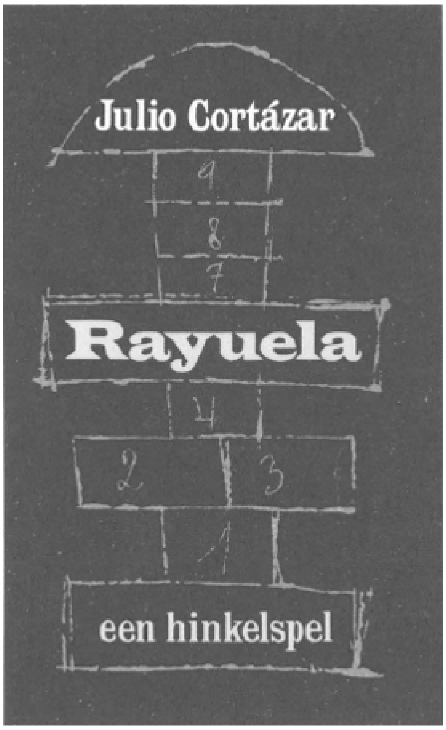
De top vijf van:

Roel Janssen journalist NRC-Handelsblad

1. *Honderd jaar eenzaamheid*
   Gabriel Garcia Márquez
2. *De oorlog van het einde van de wereld*
   Mario Vargas Llosa
3. *Een bocht in de rivier*
   V.S. Naipaul
4. *Ik beken, ik heb geleefd*
   Pablo Neruda
5. *Viva o Povo Brasileiro*
   joão Ubaldo Ribeiro

Cortázar bleef, nadat hij *Rayuela* had geschreven, allerminst besluiteloos aan de oever van de Seine staan. Hij draaide zich om, liep de wereld in en deed daar een ontdekking die zijn verdere leven in belangrijke mate zou bepalen: de politiek. Aanleiding was de in 1959 begonnen Cubaanse revolutie, die een nieuwe toekomst voor heel Latijns-Amerika leek aan

te kondigen en waarmee Cortázar in 1963 van zeer nabij kennismaakte, toen hij het eiland bezocht. Ook de verbeelding van mei 1968, de sandinistische revolutie van 1979 en de verzetsbewegingen in andere Latijnsamerikaanse landen konden op zijn sympathie en inzet rekenen, zozeer zelfs dat hem de laatste jaren van zijn leven de tijd ontbrak om zijn vijfde roman te schrijven, een lang gekoesterde wens.



Toch heeft Cortázar de sprong naar de politiek nooit helemaal kunnen en willen maken. Dat hield onder meer verband met het dogmatisme, de intolerantie en de benepenheid die hij in de revolutionaire gelederen tegenkwam. Ook ten aanzien van zijn schrijverschap: keer op keer moest hij zich tot zijn verbazing en teleurstelling verdedigen tegen de beschuldiging dat zijn werk niet revolutionair genoeg zou zijn, omdat hij hierin geen duidelijk politiek standpunt innam en omdat het te hermetisch zou zijn voor de 'gewone' lezer.

Tegen zulke geborneerde spelregels is Cortázar zijn leven lang hardnekkig in verzet blijven komen. Dit betekende niet dat hij de Cubaanse revolutie en de sandinistische revolutie de rug toekeerde, zoals principiële democraten als Juan Goytisolo, Octavio Paz en Mario Vargas Llosa deden, die zijn sympathie voor de linkse bewegingen in Latijns-Amerika dan ook met argusogen bekeken.

Maar inmiddels waren Cortázars wortels op de andere oever diep genoeg om al deze stormen van kritiek te kunnen doorstaan. Tot zijn dood zou hij daar het spel volgens zijn eigen regels blijven spelen, gedreven door een diep verlangen het leven te veranderen en beseffend dat er misschien niet meer mogelijk is dan 'een wapenstilstand tijdens het droge, onverbiddelijke beleg van de mens door het determinisme.' Op je lauweren rusten was er dus niet bij, daar op de andere oever.

Hans Neervoort
De luiken open: buiten schijnt de zon
Een pleidooi voor Derde Wereldliteratuur op school

Als er een paradijs voor lezers ontworpen zou moeten worden, zou de situatie in Nederland uitstekend als voorbeeld kunnen dienen. Niet alleen ligt het belangrijkste wat er in de V.S. en Engeland wordt gepubliceerd de dag na verschijnen in de Nederlandse boekhandel, ook veel Frans-, Duits-, Spaans-, en Italiaanstalige literatuur is zonder al te veel moeite verkrijgbaar. Voor wie die talen onvoldoende meester is om er literatuur in te lezen, worden - democratisch als we zijn - de belangrijkste voortbrengselen ervan in hoog tempo vertaald. Alleen al met de vertaalde Oosteuropese literatuur ben je als lezer een half leven onder de pannen.

Isabel Allende (foto: Richard Open)

En of dat nog niet genoeg is, lijken Nederlandse uitgevers vast van plan te zijn die andere helft van het lezersleven te vullen met literatuur uit de Derde Wereld. Nederland ging na de Nobelprijs voor de literatuur voor Pablo Neruda (1971) en vooral Gabriel García Márquez (1982) plat voor de Latijnsamerikaanse literatuur. Een bijna onafzienbare rij Latijnsamerikanen (van Isabelle Allende tot Mario Vargas Llosa) kwam voor de Nederlandse lezer beschikbaar.

Later, en ook iets minder nadrukkelijk, kon de Nederlandse lezer ook beginnen aan literatoren uit andere literaturen uit de Derde Wereld. Afrika werd literair ontdekt. In 1986 kreeg Wole Soyinka de Nobelprijs en in 1088 de Egyptenaar Naguib Mahfoez: onmiskenbaar een erkenning van het belang van de Afrikaanse literatuur. Opmerkelijk in dit verband is dat de grote literaire uitgeverijen onder aanvoering van Meulenhoff zich wel ontfermden over de Latijnsamerikanen, maar zich aan de Afrikanen weinig gelegen lieten liggen. Die werden gebracht door Novib, Het Wereldvenster en in de Knipscheer. De andere continenten blijven kwantitatief nog wat achter, uitgezonderd China en Japan (maar dat is ook geen derde-wereldland).

De dag- en weekbladkritiek sluit naadloos op bovengenoemde ontwikkeling aan: veel aandacht voor Latijnsamerikaanse literatuur, veel minder voor bijvoorbeeld Afrikaanse literatuur. En is er al eens sprake van serieuze belangstelling voor een Afrikaanse schrijver, dan is dat te danken aan een Nobelprijs (Soyinka, Mahfoez), een doorbraak in Engeland of de V.S. (Nuruddin Farah) of de belangstelling van Adriaan van Dis (Lewis Nkosi, Chenjerai Hove), aan buitenliteraire omstandigheden dus.

Het onderwijs

Kortom, literatuur en maatschappij lopen aardig met elkaar in de pas, het onderwijs echter borduurt voort. Geen kruissteekje Latijns-Amerika, tenzij bij het marginale vak Spaans, geen draadje Chinese literatuurzijde. Met een flinke dosis goede wil is dat nog te verdedigen, maar dat op Engelse en Franse boekenlijsten nauwelijks Afrikaanse literatuur

voorkomt, terwijl veel van die literatuur in het Engels of het Frans geschreven is, is treurig. Sterker, op veel scholen is het de leerlingen verboden literatuur uit andere landen dan Engeland en de V.S. respectievelijk Frankrijk op de lijst te zetten. Voor een gedeelte liggen daaraan praktische overwegingen ten grondslag: de Angelsaksische literatuur is al zo omvangrijk dat die voor een docent Engels menselijkerwijs al niet (meer) bij te houden is. (Dat leidt op sommige scholen tot een keuzelijst, een eufemisme voor een beperkte lijst boeken waaruit gekozen mag worden.) Zou daar ook nog de Afrikaanse literatuur bij komen, dan - zo is de redenering - is het werk voor de leraar Engels/Frans helemaal niet meer te overzien. Een tweede argument voor het weren van literatuur uit de Derde Wereld is het volgende nogal eens gehoorde, van een wonderlijke vorm van chauvinisme getuigend: van veel Engelstalige schrijvers is het Engels de moedertaal niet, dan-kan-hun-Engels-ook-nooit-wat-zijn.

Dat het vak Engels mede de Angelsaksische cultuur onder haar hoede heeft, is in zijn algemeenheid natuurlijk waar, maar het is vooralsnog ook niet de bedoeling andere culturen te gaan behandelen. Waar het om gaat, is de mogelijkheid te openen Engelstalige boeken uit de Derde Wereld op de leeslijst voor het vak Engels te plaatsen, desnoods een gelimiteerd aantal. Dat heeft het voordeel dat de Angelsaksische literatuur gehandhaafd blijft en dat de docent met een te overzien aantal niet-Angelsaksische boeken te maken heeft. Ik kan me zelfs voorstellen dat er een keuzelijst wordt samengesteld.

Klaagzangen

Je zou verwachten dat leraren Nederlands gretig gebruik zouden maken van dit gat in de literatuurmarkt. Immers, er wordt alom geklaagd dat de Nederlandse literatuur zo saai, zo navelstaarderig, zo geconstrueerd is. *Diepzee*, het literatuurtijdschrift voor middelbare scholieren fungeert in dezen als klaagmuur. Geschrokken Neerlandici hijsen de stormbal, want de leesbevordering, een van de pijlers van ons huidige literatuuronderwijs is in gevaar. De leerlingen moet geleerd worden dat lezen leuk is. En wat gebeurt?

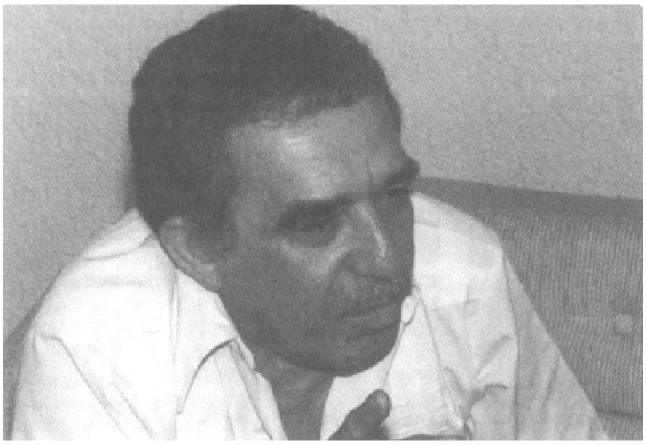
Lewis Nkosi, auteur van 'Paringsvlucht' (foto: Jan Stegeman)

Op de verzuchting van een leerling (in het genoemde *Diepzee)* dat de Nederlandse literatuur zo moeilijk is en dat ze 's avonds lekker in bed stapt met een boek van Gabriel García Márquez, reageren pedagogische Neerlandici in onderwijsland met het opnemen van jeugdliteratuur (zeg maar Thea Beckman en Tonke Dragt) op de leeslijst.

Wat ze hadden kunnen verwachten was de stormbal van weer andere Neerlandici. Drie hooggeleerde heren, bang dat op die manier de Nederlandse literaire erfenis door het onderwijstoilet gespoeld zou worden, stelden voor 21 boeken te promoveren tot gouwe ouwen, die iedereen gelezen moest hebben. De storm woedde zelfs in de media. De voorlopige schade: In *Uitleg*, het blad van het ministerie van onderwijs, van 28 november 1990 werden de laatste, voorlaatste voorstellen... Het heeft weinig zin die hier uit de doeken te doen. Ten eerste is wat nu geschreven wordt, morgen al weer achterhaald, maar bovendien kun je er je

bibliotheek met boeken uit de Derde Wereld onder verwedden, dat er voor literatuur uit welk buitenland dan ook uiteraard geen plaats zal zijn.

Terwijl de Berlijnse muur afgebroken, het ijzeren gordijn open getrokken is, terwijl West-Europa steeds ener wordt en de meeste mensen het Witte Huis beter kennen dan hun eigen gemeentehuis, bevestigt het (ministerie van) onderwijs nog eens extra sloten op de luiken om vooral maar niet gestoord te worden bij het borduren bij de open haard. De televisie brengt de hele wereld als een koekje bij de koffie, in het onderwijs zijn de vakken geschiedenis en aardrijkskunde, die een bijdrage kunnen leveren aan het verwerken en interpreteren van die enorme hoeveelheid informatie die via de media aangeboden wordt, al lang geen verplichte vakken meer. Of moet ik zeggen: nog steeds niet? En ook in het literatuuronderwijs wordt niet verder gekeken dan de voordeur op het nachtslot en de gesloten luiken: telkens dezelfde boeken uit dezelfde uittrekselboeken. Het provincialisme viert hoogtij, sterker nog, lijkt toe te nemen nu de grenzen in Europa open gaan. De (overbodige) angst de eigen cultuur te verliezen, de apartheid te zien verdwijnen slaat velen zo om het hart dat verkrampt denken troef geworden lijkt te zijn.



Gabriel García Márquez (foto: Anette Kentie)

Nu is er niets tegen kennis van en inzicht in de eigen cultuur, maar dat hoeft niet in te houden dat aan andere culturen voorbij wordt gegaan. Kennismaking met andere culturen kan het inzicht in de eigen cultuur alleen maar verdiepen. Door het andere wordt het eigene duidelijker.

Lezen rond een onderwerp

Een uitstekende manier om inzicht te krijgen in verschillen en overeenkomsten tussen culturen is boeken met gelijksoortige onderwerpen naast elkaar te lezen. De ervaring leert dat enkele boeken lezen rond een of meer onderwerpen erg bevredigend is zowel voor de docent als voor de leerling. De boeken kunnen met elkaar in verband worden gebracht, vergelijkingen kunnen worden gemaakt, kortom, het biedt houvast en is een uitstekende basis voor een gesprek.

Zo is de (Tweede Wereldoorlog nog steeds een aantrekkelijk onderwerp om over te schrijven en te lezen. De docent kan een leerling die boeken over dit onderwerp wil gaan lezen, er niet alleen op wijzen dat er ook in het voormalige Nederlands

Oost-Indië een oorlog uitgevochten werd en dat daar ook over geschreven is door Nederlandse schrijvers (Vroman, Brouwers), maar dat het bovendien interessant is om eens te zien hoe Japanners over diezelfde periode schreven. Hisako Matsubara's *Kraanvogels in de schemering* bijvoorbeeld schetst een ontroerend beeld van de reacties van gewone Japanners op de oorlog en de erop volgende nederlaag.

Boeken over Indië spreken trouwens nog steeds tot de verbeelding. Waarom de leerlingen er niet op gewezen dat naast de *Max Havelaar, De stille kracht, Het land van herkomst* en *Oeroeg* ook best eens *Aarde der mensen* van Pramoedya Ananta Toer gelezen kan worden. Als (post)ko-

lonialisme/imperialisme als onderwerp gekozen wordt, worden de mogelijkheden natuurlijk nog veel groter. Naast *Oeroeg* van Hella Haasse en *Elias in Batavia en Jakarta* van Margaretha Ferguson en de al genoemde Toer houden talloze schrijvers uit de Derde Wereld zich met dat probleem bezig: A. Wendt, Chinua Achebe en Ngugi wa Thiong'o om er maar een paar te noemen. Vrouwenemancipatie? Laat ze Ellen Kuzwayo, Buchi Emecheta of Nawal al Saadawi lezen en vergelijken met Monika van Paemel, Renate Dorrestein en Andreas Burnier.

In alle gevallen heeft de andere literatuur een meerwaarde. Hij voegt iets aan de Nederlandse literatuur toe: relativeert al te grote navelstaarderij, laat zien dat mensen met een andere culturele en sociale achtergrond worstelen met dezelfde problemen als wij (eenzaamheid en liefde, leven en dood) en daar soms andere oplossingen voor bedenken.

Vrije keuze

Er is nog een tweede weg waarlangs literatuur uit de Derde Wereld, hoewel ik het daar uitdrukkelijk niet toe wil beperken, het onderwijs in gekruiwagend kan worden. Sinds een aantal jaren heb ik de regeling dat een aantal boeken op de leeslijst vrij gekozen mag worden: jeugdsentiment (Kruimeltje, Cissy van Marxveld), lectuur/triviale literatuur (Eric de Noorman, Theo Thijssen), een extra boek van de favoriete schrijver, vertaalde literatuur (van Tolstoi tot Konrád, Primo Levi en Isabel Allende) etc., met dien verstande dat vertaalde boeken uit de Angelsaksische, Frans- en Duitstalige literatuur daarvan uitgesloten zijn, omdat die in de oorspronkelijke taal gelezen kunnen worden. Dat laatste geldt natuurlijk ook voor veel literatuur uit de Derde Wereld, maar in overleg met de leerling en de collega('s) van de betreffende taal wordt in voorkomende gevallen een beslissing genomen, waarbij het boek bij het vak Nederlands niet bij voorbaat verboden is.

Reacties van leerlingen leren dat het belang niet zozeer zit in die paar eigen-keuze-boeken die gelezen zijn voor de lijst, maar dat er een luik open gegooid is, waardoor een uitzicht geboden wordt op een vaak onbekend panorama. Onbekend maakt immers onbemind. Na een boek van Isabel Allende wordt makkelijker gegrepen naar Márquez, Arguedas, Benedetti of Vargas Llosa. Eén boek van Soyinka of Sepamla ontsluit vaak de hele Afrikaanse literatuur.

Kennismaking met literatuur uit de Derde Wereld is bijna altijd kennismaking met literatuur die een hoge mate van engagement kent, literatuur die geworteld is in de maatschappij waarin hij ontstaat. Maatschappelijke problemen staan vaak centraal en dat blijkt bij jongeren goed aan te slaan. Niet voor niets scoren de boeken van Yvonne Keuls erg hoog bij de schoolgaande jeugd. André Brink is een bij mijn leerlingen zeer geliefd auteur.

Cruciaal is de rol van de docent bij deze vorm van tweezijdige ontwikkelingshulp. Immers, van zijn enthousiasme voor niet-westerse literatuur hangt veel, zo niet alles af. Zijn rol is die van aangever, stimulator. Dat hoeft op zich niet zoveel lestijd te kosten (er komt geen literatuurgeschiedenis aan te pas, af en toe eens vertellen wat voor een mooi boekje je nu weer gelezen hebt), wel leestijd, maar dat kan nauwelijks een bezwaar zijn.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Dit boek is een inleiding...

Ik zal toenemen in kracht en scherpte van wapenen, naarmate het nodig zal wezen...

God geve dat het niet nodig zij!

Neen, 't *zal* niet nodig zijn! Want aan *U* draag ik mijn boek op, Willem den Derden, Koning, Groothertog, Prins... meer dan Prins, Groothertog en Koning... *Keizer* van 't prachtig rijk van *Insulinde* dat zich daar slingert om den evenaar, als een gordel van smaragd...

Aan U durf ik met vertrouwen vragen of 't uw keizerlijke wil is:

Dat Havelaar wordt bespat met den modder van *Slijmeringen* en *Droogstoppels?*

En dat daarginds Uw meer dan *dertig miljoenen* onderdanen worden *mishandeld en uitgezogen in Uwen naam?*

Deze regels - het slot van *Max Havelaar of de koffieveilingen der Nederlandsche Handel-Maatschappij* - horen niet alleen tot de bekendste en felste regels uit onze literatuur maar leveren bovendien twee benamingen voor Neerlands oudste stuk Derde Wereld. Voordien werd dat aangeduid met *Indië* (al dan niet met het bijvoeglijk naamwoord Nederlandsch, Oost of beide) en, sinds de roep om zelfstandigheid in de jaren dertig van deze eeuw stem kreeg, met *Indonesië*.

De naam Indonesië is opgebouwd uit Indië en het Griekse *nèsos*, eiland, en betekent letterlijk: eilandenrijk der Indiërs. Hetzelfde achtervoegsel vinden we in Polynesië, Melanesië en Micronesië, eilandgroepen die ook wel samengenomen worden onder de naam Austronesië.

Indië zelf komt van het Griekse *Indos*, wat ‘de rivier de Indus’ betekent; India is derhalve ‘het gebied van de Indus’. Hetzelfde stamwoord keert terug in woorden als Hindoe en hindoeïsme en in indigo, de blauwtint waarvan de naam via het Spaans teruggaat op het Griekse *Indikon Pharmakon*: Indisch geneesmiddel. In vroeger tijden werd Indië nogal eens verbasterd tot Inje, zoals in ‘Oost-Injeganger’. En Vondel heeft het in een van zijn gedichten over *'t Gulden Indus*.

Veel literatuurliefhebbers zullen zich, zelfs als ze aan of vlakbij de Insulindeweg wonen, niet realiseren dat het door Multatuli geconstrueerde *Insulinde* dezelfde betekenis heeft als Indonesië: het is een combinatie van het Latijnse *insulae* (eilanden) en Indië. Het woord vond al tamelijk snel na het verschijnen van de *Max Havelaar* in 1860 ingang; Geertruida Bosboom-Toussaint noemde in haar roman *Majoor Frans* (1876) de ‘grote tijgerjagten op Insulinde’ (waarmee ze alleen het eiland Java bedoelde) en Justus van Maurik schreef in zijn *Indrukken van een totòk* (1895 - *totòk* is Javaans voor ‘Europeaan’): ‘Het paleis van den Gouverneur-Generaal onderscheidt zich door deftige eenvoud. Mij dunkt voor den onderkoning van Insulinde zou het fraaier hebben mogen zijn.’

Maar Nederland had nog meer Derde Wereld (de uitdrukking ‘Derde Wereld’ veronderstelt twee andere werelden; onder de eerste - of oude - wereld wordt gewoonlijk Europa verstaan, de tweede - Amerika en Canada - heet ook wel de nieuwe wereld, zoals in Antonin Dvořáks negende symfonie ‘Uit de nieuwe wereld’).

Oost-Indië heette Oost-Indië omdat er ook een West-Indië was. Een belangrijk deel van onze koloniën daar was Suriname. Die naam bestaat al minstens drie eeuwen: in 1682 namelijk droeg de provincie Zeeland deze kolonie over aan de West-Indische Compagnie en deze stichtte een naamloze vennootschap genaamd 'de Sociëteit Suriname'.

Gebakkelei

Eén verklaring voor de herkomst van het woord Suriname is het Engelse Surreyham (een andere verklaring wil dat het land heet naar de rivier de Suriname en dat die naam van Indiaanse herkomst is). *Surreyham* bestaat uit twee elementen: *ham* - zoals in Hampstead en Hampton Court - betekent plaats, dorp, heerlijkheid en *Surrey* is een Engels graafschap. Suriname is, volgens de ene theorie, in de loop van de zeventiende eeuw door de Britse overheid genoemd naar de graaf van Surrey. Geen ongebruikelijke procedure bij de Engelsen: New

York - dat zij verwierven door Nederland te dwingen het te ruilen tegen Suriname - heet naar het graafschap York en Rhodesia - tegenwoordig Zimbabwe - dankt zijn naam aan Cecil Rhodes, die het stichtte.

Het gebakkelei tussen Engeland en Nederland in die regio heeft onze taal nog meer opgeleverd. In 1814 veroverden de Britten drie kleine Nederlandse kolonies aan de noordkust van Zuid-Amerika, waaronder Berbice. Aan het verschrikkelijke klimaat daar danken we de uitdrukking *naar de barrebiesjes gaan* voor doodgaan, de geest geven. In het Gronings betekent *loop noa de Barrebiesies* ‘loop naar de maan’.

Volgens de landkaart ligt Suriname tussen Frans-Guyana en Brits-Guyana in. Het had dus net zo goed Hollands-Guyana geheten kunnen hebben. Zo heeft het ook inderdaad geheten en zo is het ook genoemd, o.m. door de schrijfster Welmoet Wijnaendts Francken-Dyserinck in haar boek *Drie maanden in de West* (1913). Zij bereisde het gebied en had niet alleen oog voor de natuur en opvallende gewoontes, maar ook oor voor de taal, getuige dit fragment:

‘Takki-takki is de negertaal en héét uit Hollands, Frans, Engels, Spaans en Creools te bestaan. Met wat nadenken en geduld is menige zin dan ook wel te lezen, maar verstaan of praten is wat anders. Als je bij de overweg van een trein leest: “loekoe boen nanca spoorwaggie” of in de kerk boven 't hoofd van de negerpredikant (we hoorden een beschaafde Hollandse preek van een bosneger, broeder Schmidt) “oen moe lobbi makandra”, dan is de betekenis en herkomst der woorden wel duidelijk. En als 't een spreekwoord- of wijze is, kom je met raden ook een heel eindje. Ik twijfel niet of bijna alle lezers zullen wel snappen wat: “Ibri hoso habi hem kruisi” of “Poes-poesi no de na hoso, muisi-muisi teki hoso tron vo hem”, betekent; maar als er iemand, die geen neger-Engels kent begrijpt wat: “Ourse siki vo todo da Kras-Krasi” is, neem ik mijn hoed voor hem of haar af. Zelf ben ik 't althans al weer glad vergeten!’

Johanna Reiss
New York, New York!

Het is duidelijk voorjaar. Niet alleen bloeien de krokusjes, wiegelen de narcissen heen en weer in lapjes park en is *Macy's main floor* omgetoverd in een bijna echt Keukenhofje, ook het *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus* is een dag of wat geleden in de stad gearriveerd. Kordaat klotsen rijen olifanten Madison Square Garden binnen. En wij, wij ademen weer.

Het schitterende oorlogje is voorbij. Gewonnen, en hoe - met heel weinig Amerikaanse slachtoffers. Zo snel ook, het is bijna gênant. Hadden we het gevaar overschat? Was het alsof een olifant bovenop een vliegje sprong?

Vrede bereiken in het Midden-Oosten schijnt moeilijker te zijn dan een oorlog te winnen. Nu woedt er een burgeroorlog in de Golf-contreien, en andere misère: honger, ziekte, milieu-verschrikking. Het heeft onze Amerikaanse recessie trouwens ook niet geholpen. We weten het: Europa is ons dankbaar. We deden wat gedaan moest worden. Er was agressie gepleegd tegen Koeweit, Israël was in gevaar. En dan die *oil*.

Amerika voelt zich trots - het grootste deel dan. De vaderlandsliefde kan bijna niet hoger reiken. Het wordt misschien wel een beetje misbruikt, met al die koopwaar in vlaggemotief, broekjes, hemdjes, de gele lintjes die overal ‘zo mooi op staan’; en voor wie nog eens genieten wil van Schwarzkopf's forse toespraken tot de pers is er een video.

Fijn, gewonnen. Maar 't is er allemaal nog net zo erg. Erger. En bij ons?

Industrieën trekken de stad uit - als ze dat al niet gedaan hebben. De huren, de belasting... Het aantal werklozen stijgt. Elke dag lezen we in de krant: geen geld. De bruggen die van en naar New York leiden zijn aan het afbrokkelen, de *subways* (de prijs voor een kaartje wordt verhoogd tot $1,50, zegt men) zijn weer vies en zitten volgekliederd met nieuwe graffiti: SADDAM HUSSEIN / MADE IN USA 1980-1990. Op elke school moeten weer meer leerkrachten weg, worden de klassen nog groter en leren onze kinderen nog minder. En laten we over de gezondheidszorg maar helemaal zwijgen: er heerst weer TB en zoveel babies sterven bij of vlak na hun geboorte dat de Derde Wereld het ons niet nadoet. Het zet je aan het denken. Was die Golfoorlog misschien een afleidingsmanoeuvre?

Het wordt *'a kinder world, trust me,'* zei Bush toen hij president werd. Maar vriendelijker voor wie? Als hij het echt meent, waarom duwt hij het voorstel er dan niet door om een wachtperiode van zeven dagen in te stellen voordat iemand zich een *handgun* kan aanschaffen? Tweeduizend Newyorkers alleen al zijn vorig jaar door zo'n vlug aankoopje vermoord. Het is hier in New York gevaarlijker dan 'toen' in de Golf...

Over *a new world order* heeft hij het nou. Wat bedoelt hij daar precies mee? Maar dan een nieuwe wereldorde met ons erbij, schreeuwen groepen vrouwen, 'we hebben genoeg van die patriarchale macht'. WOMEN IN RAGE

AND PASSION FOR PEACE... Ze liepen onlangs bij *Times Square* rond met een poster, een Amerikaan beschilderd als vlag, penis versierd met een geel lintje.

Het is net alsof Bush niet goed weet wat hij met ons aanmoet in vredestijd, alsof ons dagelijks leven hem verveelt, alsof hij het amper de moeite waard vindt om er lang bij stil te staan. Dat doet pijn...

Er worden plannen gemaakt voor een ‘Mother of All Ticker-Tape Parades’ voor de terugkerende soldaten. Zoiets is duur, dat kost een miljoen dollar alleen al voor extra politie. ‘Stuur tien dollar,’ roept burgemeester Dinkins op, tien dollar voor *Operation Welcome Home*. Powell loopt mee en we hopen dat Schwarzkopf ‘ja’ zegt. De veteranen uit Vietnam worden ook gehuldigd - met terugwerkende kracht, zou je kunnen zeggen. Of ze meedoen is nog de vraag. Kunnen ze ertegen? Je weet nooit wat zoiets oproept...

Ja, de nasleep van een oorlog. Eind mei wordt er in het Mariott Hotel een reünie gehouden van ondergedoken joodse kinderen. Uit veel landen, Holland ook, komen ze hier naartoe: mensen die niet in een kamp zaten, die geen nummertje op hun arm kunnen laten zien, die nooit echt meetellen als er over de Holocaust gepraat wordt. De vergeten groep uit die andere oorlog. Rangtelnummer twee.

Maar ook voor hen houdt het nooit op...